قراءة في الأدب الجاهلي
(الرحلة عند شعراء المعلقات نموذجاً)

عنوان الكتاب
قراءة فى الأدب الجاهلى
الرحلة عند شعراء المعلقات
نموذجا

المؤلف: د. محمد السيد مطر
رقم الطبعة: الأولى
تاريخ الإصدار: ٢٠١٧م
حقوق الطبع: محفوظة للناشر
رقم الإيداع: ٢٠٣٣٩ / ٢٠١٦
الترقيم الدولي: ٠-٩٦-٦١٤٩-٩٧٧-٩٧٨

جمع وتنفيذ وإخراج: كمبيوترايتر لخدمات دور النشر «عادل ندا»
(002-01000390516) (compu2writer@gmail.com)

تحذير:

الناشر



الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي
٨٢ شارع وادي النيل المهندسين، القاهرة، مصر
تلفاكس: ٥٦١ ٣٣٠٣٤ (٠٠٢٠٢)
محمول: ١٧٣٤٥٩٣ ٠١٢٢
البريد الإليكتروني:
m.academyfub@yahoo.com

قراءة في الأدب الجاهلي

(الرحلة عند شعراء المعلقات نموذجاً)

د. محمد السيد مطر

مدرس النقد الأدبي

بقسم اللغة العربية - كلية الآداب

جامعة السويس

الناشر



الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ وَأَنزَلَ ٱللَّهُ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ وَٱلۡحِكۡمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمۡ تَكُن تَعۡلَمُۚ وَكَانَ فَضۡلُ ٱللَّهِ عَلَيۡكَ عَظِيمٗا ﴾

صدق الله العظيم

(سورة النساء، الآية ١١٣)

إهـداء

إليهما معا . .

أبي – رحمه الله – الذي رسخ في عقلي ووجداني منذ البدء أن لا طريق سوى طريق العلم . .

وأمي – أعانها الله – التي علمتني كيف يكون العطاء بلا حدود . .

ثم زوجتي أم خلاد . . التي رافقتني الدرب . .

وأولادي : خلاد وعبد الله وأنس . . جزاء وفاقا . .

وإخوتي الأشقاء . . والشقيقات . . ثمرة دعائهم ومحبتهم . . لي . .

المحتويات

إهـداء ٥

مقدمة ١١

تمهيـد ٢١

الرحلة ... معناها ودوافعها ٢١

١- الدافع الطبيعي ٢٦

٢- الدافع الاجتماعي ٢٧

٣- الدافع النفسي ٢٩

الفصل الأول: رحلة الشاعر في وصف الطلل ٣١

عناصر وصف الطلل ٣٨

١- الدمع ٣٩

٢- الحيوان ٤٢

٣- النبات ٤٤

٤- المطر ٤٥

٥- الرياح ٤٨

الفصل الثاني: رحلة الظعائـن ٥٥

١- وصف لحظة البداية. ٦١

٢- إعلان البين ٦٥

٣- حداة الركب ٦٧

٤- وصف الموكب (الهوادج) ٦٨

٥- غاية الرحلة واتجاهات الحركة ٧٤

الفصل الثالث: رحلة الصيـــد ٨١

عناصر مشهد الصيد ٨٦
١- وصف الإنسان الصائد. ٨٦
٢- أدوات رحلة الصيد ٨٩
٣- وصف صيد الوحش ٩٣
٤- نهاية مشهد الصيد:. ٩٥

الفصل الرابع: الرحلة إلى الممدوح ٩٩

دوافع الرحلة إلى الممدوح ١٠١
١- الدافع الاجتماعي ١٠٢
٢- الدافع السياسي. ١٠٤
العناصر الأساسية التي شكلت صورة الرحلة إلى الممدوح ١٠٦
١- وصف الناقة ١٠٦
٢- وصف الصحراء ومشقة الرحيل:. ١٠٩
٣- وصف الممدوح ١١١

الفصل الخامس: الظواهر الفنية في شعر الرحلة ١١٥

(١) الواقعية ١١٥
١- الدقة ـِ التعبير. ١١٩
٢- الحرص على التفاصيل. ١٢٠
٣- صدق النقل عن الحياة. ١٢١
(٢) القصصية ١٢٢
(٣) الوحدة الفنية ١٢٩

الفصل السادس: دلالة الأسلوب في شعر الرحلة ١٤١

أهمية المنهج الدلالي ـِ البحث ١٤١
أولاً: دلالة الكلمة ١٤٥

ثانياً: دلالة التركيب ١٦٢

الخاتمـــة ١٦٧

ملحق للدراسة
والتحليل من النصوص الشعرية للمعلقات ١٧٣

المصادر والمراجع ١٨٣

(أ) المصادر ١٨٣
(ب) المراجع العربية والمترجمة ١٨٥
(ج) الرسائل العلمية ١٩١
(د) الدوريات والمجلات العربية ١٩١

مُقَدِّمَة

لقد التفت المؤلف إلى دراسة الشعر الجاهلي لاعتقاده بأصالة هذا الشعر واستيعابه لكثير من جوانب الحياة الجاهلية، فلعله الأصل الذي هيأ لمعظم المتأخرين أن يستمدوا منه معانيهم وصورهم وأخيلتهم، إذا أدركنا أنه ليس من حداثة بدون تراث، وأن علاقة أمة ما بتراثها هي وعيها لحضورها في الماضي، ولحضور ماضيها في الحاضر، وحتمية استمراره في المستقبل.

لذلك ينبغي أن تكون دراسة الشعر الجاهلي دراسة تتوخى الحذر والحرص على خصائصه المميزة له. ولا تتهيأ مثل هذه الدراسة إلا إذا اقتصر البحث على جانب من جوانبه أو ظاهرة من ظواهره، أو تيار من تياراته له سماته المتميزة في ضوء تحليل الجوانب الفنية، وذلك لتعميق الحقائق من واقع الشعر واستجلاء دلالاتها الرمزية والجمالية.

وهكذا وجد المؤلف نفسه يتتبع الجوانب والظواهر والتيارات ليقف عند واحد منها. وانتهى من هذا التفكير إلى موضوع "الرحلة عند شعراء المعلقات" وذلك لأن شعر الرحلة أخذ مكانته البارزة في القصيدة الجاهلية، ورمز إلى كثير من الأوضاع الثقافية التي تعلمها الشاعر من بيئته التي كان يعيش فيها أو المرتحل إليها.

ولعل شعر الرحلة يعد من أصدق ألوان الشعر العربي وأقواها وأشدها تأثيراً في النفس؛ لأنه يعبر عن الحياة الوجدانية للشاعر ووجوده المعنوي كله، فيه نرى المكان - بألفاظ متعددة - الذي ترفرف حوله روح الشاعر، حيث إنه الوطن الحقيقي الذي تنتمي إليه مشاعره وأحاسيسه.

ولذلك تعددت الدوافع إلى اختيار موضوع الرحلة، وكان من أهمها:

١- كثرة الدراسات التي دارت حول الشعر الجاهلي دون الوقوف المتخصص المتأني عند موضوعات الرحلة.

٢- إن معظم الدراسات التي تناولت بعضاً من هذا الموضوع إنما حاولت تفتيت النص إلى قضايا سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو أسطورية أو غير ذلك دون تحليل للبنية اللغوية المتمثلة في القصيدة. وهذا اتجاه قد لا يتناسب مع التطور النقدي الذي بلغ أوجه في هذا القرن. فللدراسات النقدية أهمية عظمى في اهتمامها بالنصوص الشعرية، حيث إنها تقوم بتحليل القصيدة، وكشف بعض أسرارها اللغوية، وتفسير نظام بنائها، وطريقة تركيبها، وإدراك العلاقات فيها؛ حتى يستطيع القارئ معايشة القصيدة معايشة واضحة لا لبس فيها ولا غموض[(١)].

ومن هنا فإن هذه الدراسة - التي يقدمها المؤلف - تتوجه بالبحث وجهة أخرى، حيث إنها تتجاوز فكرة تفتيت النص إلى قضايا متعددة وتحليله من أشياء خارجة عن النص إلى رصد الظواهر الفنية من واقع شعر الرحلة واستجلاء دلالاتها الرمزية والجمالية في ضوء تحليل بنيتها اللغوية المتمثلة في القصيدة.

٣- إن مادة هذا البحث قد اعتمدت على دواوين شعراء المعلقات بعينها؛ وذلك لأنها امتازت عن غيرها من الدواوين الأخرى بميزتين مهمتين: الأولى، شهرة أصحابها في عالم القصيدة الجاهلية، حيث المعلقات التي من شهرتها سميت بالمذهبات،

---

(١) لقد أشار المؤلف إلى أشهر الدراسات التي عالجت موضوع البحث - من قريب أو من بعيد - داخل الحديث عن كل موضوع من موضوعات الرحلة. ولعل أقرب هذه الدراسات ببحثي دراسة الدكتور وهب رومية والتي بعنوان: الرحلة في القصيدة الجاهلية، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٣، ط٣. ولكن دراسته قامت نحو معالجة صورة الناقة، وصورة الظعائن في القصيدة الجاهلية فحسب. وتجدر الإشارة إلى دراسة أستاذي الدكتور نبيل نوفل. البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٨، حيث إنني أفدت منها كثيراً وبخاصة في تحليل موقف الطلل، وموقف الظعن... إلخ.

والطوال، والسموط، والقصائد، والسبعيات. لكن تسميتها بالمعلقات هي الألصق بالتعليق والأشهر عند أهل الأدب، وهذا ما دفعني لتكون هذه التسمية - المعلقات - صفة مميزة لأصحابها في عنوان البحث.

ولعل هناك اتفاقاً على أن المعلقات سبع، والخلاف يكاد ينحصر في النابغة والأعشى. ولكن آثرت تجنب الخلاف الذي تقل فائدته حول عدد المعلقات وأصحابها، أخذاً بوجهة نظر التبريزي في عدد المعلقات؛ كي تكون مادة البحث أعم وأشمل(١).

فطبيعة تناول أية فرضية لا يستطيع باحث أن ينطلق بها إلى الأمام أو يطمئن في الوصول إلى نتائج صحيحة إذا توقف عند عمل بمفرده - ديوان واحد - كي يصدر الأحكام والنتائج الصحيحتين.

وقد تبدو الميزة الثانية لشعراء المعلقات في القدرة على رسم صورة - قد تكون دقيقة - للقصيدة الجاهلية في حركتها التطورية على امتداد العصر، وعلى اختلاف بيئاته، وتعدد قبائله، وتباين شخصيات شعرائه.

---

(١) لقد استبعد المؤلف في هذا البحث ديواني: الحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم إلا المعلقتين وذلك لجودة تحقيق المعلقتين وشهرتهما عند كثير من رواة الشعر، وأيضاً لكثرة المقطوعات الشعرية لا القصائد الكاملة في الديوانين، وقد يؤدي هذا إلى عدم الكشف عن منهج الشاعر في قصيدته. وكل هذا بعد أن اطلعت على تحقيق الديوانين في: فريتس كرنكو: مجلة المشرق، العدد السابع، تموز، نشر المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٢٢، ط١، ص٥٩١-٦١١ لديوان عمرو بن كلثوم، ص ٦٩٣-٧٠٨ لديوان الحارث بن حلزة. واكتفيت في الدراسة على المعلقتين بشرح الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق الدكتور فخر الدين قبادة، نشر دار الآفاق، بيروت ١٩٨٠، ط٤، ص٣١٨-٤١٦.

فأما عن أهداف هذه الدراسة فيتلخص أهمها في:

١- إمكانية رصد التطور الفني منذ بدايات هذا الشعر وما وصلت إليه من تطور في أواخر هذا العصر، بدءاً بامرئ القيس وانتهاءً بلبيد بن ربيعة[(١)].

٢- الإسهام في الرد على دعوى افتقاد القصيصة في شعرنا القديم، ومدى استيعاب شعراء المعلقات للعناصر القصصية.

٣- معرفة خصائص ظاهرة الرحلة، وكيف عكست واقع العصر الجاهلي في بعض جوانبه وتياراته ونزعاته عبر أنساق فنية تمثلها بعض الشعراء الجاهليين في شعرهم؛ حتى تتضح الصورة العامة لشعرنا القديم في بواكير عصوره الأدبية.

٤- مخالفة بعض النقاد الذين ذهبوا إلى القول بتفكك القصيدة الجاهلية وتمزق أوصالها، وأن النسيج الشعري فيها يتألف من خلايا منتظمة بالتجاور لا بالتوالد فقط، وكان ذلك من أجل الخوف على القصيدة الجاهلية من الطعن أو الشك في قيمتها الفنية.

وأما عن الدراسة في هذا البحث فتعتمد على المنهج التحليلي الذي يتعامل مع

---

(١) لقد قام المؤلف بترتيب شعراء المعلقات العشر ترتيباً يستند على تاريخ وفاة الشاعر، وذلك من خلال اجتهادات المؤرخين أمثال: الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها، نشر المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٣٤. وخير الدين الزركلي: الأعلام ١٩٥٤، ط٢. وجورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، نشر دار الهلال ١٩٥٧، جـ١. وهذه الدراسات وغيرها قد حاولت أن تضع تاريخاً لوفاة الشعراء، هذا التاريخ قد افترض فيه الباحث الصحة لا الدقة - إلى حد قريب - إلا تاريخ وفاة عبيد بن الأبرص (ت ٦٠٠م) الذي أضعه تالياً لامرئ القيس؛ لأن التاريخ الأدبي يذكر أن عبيداً كان معاصراً لحجر أمير كنده ووالد امرئ القيس، وكان عبيد نديماً لحجر حينما كان حجر ملكاً على بني أسد قوم عبيد، ولعل هذا ما ربط عبيداً بامرئ القيس بن حجر. ومن ثم فلا غرابة في أن يكون عبيد قد تأثر بامرئ القيس تأثراً كبيراً - من وجهة نظر البحث - ظهر أثره واضحاً فى شعر عبيد. ومن هنا يكون ترتيب شعراء المعلقات كالآتي: ١- امرؤ القيس (ت- ٥٤٥م) ٢- عبيد بن الأبرص (ت٦٠٠م) ٣- طرفة بن العبد (ت ٥٦٤م) ٤- الحارث بن حلزة (ت ٥٧٠م) ٥- عمرو بن كلثوم (ت ٥٨٤م) ٦- عنترة بن شداد (ت ٦٠٠م) ٧- النابغة الذبياني (ت ٦٠٤م) ٨- زهير بن أبي سلمى (ت ٦٠٩م) ٩- الأعشى (ت- ٦٢٩م)، ١٠- لبيد بن ربيعة (ت-٦٦١م).

النص؛ يحلله، ويرصد من خلاله الظواهر الموضوعية والفنية التي تحدد الملامح والسمات التي تميزه[١].

وانطلاقاً من تلك الرؤية كانت هناك بعض الصعوبات التي اعترضت طريق الدراسة، ولكن المؤلف حاول جاهداً تذليلها. وأهم هذه الصعوبات:

١- ترتيب الشعراء ترتيباً تاريخياً حسب تاريخ الميلاد لا حسب تاريخ الوفاة. ولقد كان لهذا الترتيب فضله في أن للشاعر الأول فضل السبق في الابتكار، وللاحق فضل الزركشة والتزيين.

٢- إن دراسة الشعر الجاهلي ليست شيئاً هيناً سهل المنال، إذ لا بد لها من التزود زاداً وفيراً باللغة وألفاظها الجزلة وزاداً آخر بأساليبها وصياغتها العتيقة. ولابد أيضاً من التحقق من صحة الشعر ونسبته الوثيقة إلى أصحابه، ثم الإحاطة بنماذج هذا الشعر ومحاولة استقصائه واستقرائه حتى لا يعتري ما يستنبطه المؤلف عوج أو نقص أو انحراف، وحتى تتكشف له الحقائق دون غموض ودون مبالغات تشوبها وقد تفسدها إفساداً[٢].

٣- شهرة شعراء المعلقات، حيث إن الكتابات عنها كثيرة، والآراء حولها متراكمة والأحكام على فنها مختلفة، بل متضاربة أحياناً، وقد يجد المؤلف عقله غارقاً في بحار تلك الأحكام، ولكن عليه أن يتخلص من الأفكار المسبقة والآراء البراقة، حتى يظل حذر الخطو، حر البحث، مستقل الفكر.

٤- كثرة مناهج الدراسة التي تناولت بعضاً من جوانب موضوع الرحلة. فكان على المؤلف الاستفادة من تلك المناهج، والتوفيق بين بعضها البعض قدر الطاقة، ثم الخروج منها إلى منهج يتلاءم مع طبيعة مادة البحث.

---

(١) إن هذا البحث يدين بالفضل لكل الدارسين الذين سبقوا إلى انتهاج المنهج الأسطوري، والمنهج النفسي، والمنهج الوجودي، والمنهج الرمزي، والمنهج التاريخي، والمنهج البنيوي. وعلى وجه الخصوص المنهج اللغوي، وأصحاب التفسير الواقعي الذين يربطون الظاهرة ببيئتها التي نشأت فيها.

(٢) انظر تقديم الدكتور شوقي ضيف لنوري حمودي القيسي في كتابه: الطبيعة في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤، ط٢.

أما عن المشتقات الأخرى التي كانت تعترض المؤلف في التنقيب والبحث فلا مندوحة عنها لمن يتصدى للدراسة في الأدب العربي القديم وبخاصة في الشعر الجاهلي، لذلك كان عليه أن يصبر ويصابر، ويدأب ويثابر؛ ليخط في سجل المعرفة سطراً يلبي به رغبة أو يقضي به حقاً أو ينال به صدقة يلقى بها وجه الله تعالى.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن أسير فيه منهجياً على النحو التالي:

قسمته إلى ستة فصول مسبوقة بمقدمة وتمهيد، ومذيلة بخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع.

كان **التمهيد** بعنوان (الرحلة.. معناها ودوافعها) عرضت فيه مفهوم الرحلة في المجتمع الجاهلي، وأهم الأسباب والدوافع التي أدت إلى نشأتها، وكان من أهم تلك الدوافع:

١- الدافع الطبيعي الذي يعتمد على طبيعة الإقليم الذي عاش فيه البدوي، حيث كانت قائمة على النقلة والرعي وحماية مواطن الغيث.

٢- الدافع الاجتماعي الذي يعتمد على قوانين المجتمع التي فرضت على أبنائه، فمنهم من قبلها، ومنهم من تمرد عليها. والشاعر قد تلجئه ظروف الفقر إلى أن يمتطي راحلته؛ قاصداً أحد الملوك لينال من عطاياه وهباته. وهناك أيضاً حاجة البدوي إلى الصيد؛ فالصيد وسيلة من وسائل الرزق، ومتعة من متع النفس، وضرب من ضروب الحرب في أيام السلم.

٣- الدافع النفسي الذي يكون ناشئاً عن موقف الطلل ورحيل الظعائن، حيث إنهما يمثلان أزمة نفسية للشاعر.

والفصل الأول عن "رحلة الشاعر في وصف الطلل" عرضت فيه أهم التفسيرات النقدية حول المقدمة الطللية، وانتهيت إلى أن وقوف الشاعر - في أحيان كثيرة - أمام الأطلال والديار ليس غاية للشاعر يبحث عنها، بل هو وسيلة من الوسائل التي يستدل به على إعلان رحيله عن أماكنه التي كان يمر بها. وذكرت أن هناك عناصر أساسية في وصف شعراء المعلقات للطلل، كان من أهمها: الدمع، الحيوان، النبات، المطر، والرياح. وأخيراً ذكرت ثلاثة مظاهر أخرى لوصف شعراء المعلقات للطلل وهي:

١- وصف مظهر الوقوف
٢- وصف الأماكن
٣- ذكر المحبوبة

والفصل الثاني عن "رحلة الظعائن" بدأته بحديث موجز أن أسباب هذه الرحلة وتداعياتها النفسية، وانتقلت للحديث عن عناصرها والتي تتلخص في:

١- وصف لحظة البداية والمفاجأة التي تمثلها الشاعر.
٢- إعلان البين
٣- حداة الركب
٤- وصف الموكب
٥- غاية الرحلة واتجاهات الحركة

مع ذكر الشواهد الدالة على كل نقطة مما سبق.

ومن خلال تلك العناصر تبين المؤلف مدى العلاقة الوثيقة بين موقف الطلل وموقف الظعائن. فلعل الظعائن - في نظر الشاعر - هي الأمل السعيد الذي يتطلع إليه الشاعر بين الحين والآخر، إذا غاب عنهم هذا الأمل، فعليه أن يندب حظه ويعزم هو الآخر على الرحيل.

والفصل الثالث عن "رحلة الصيد" بدأته بالحديث عن أسباب هذه الرحلة ومعانيها المختلفة، ودلالالتها الرمزية والجمالية. وتحدثت بعد ذلك عن أهم عناصر مشهد الصيد والتي تتلخص في:

١- وصف الإنسان الصائد
٢- أدوات رحلة الصيد
٣- وصف صيد الوحش
٤- نهاية مشهد الصيد

والفصل الرابع عن "الرحلة إلى الممدوح" حيث بدأته بالحديث عن حقيقة هذه الرحلة وأهم دلالالتها، ثم الحديث عن أهم دوافعها والتي تتلخص في:

١- الدافع الاجتماعي
٢- الدافع السياسي

وانتقلت بعد ذلك للحديث عن أهم العناصر، التي شكلت صورتها عند شعراء المعلقات، والتي كان من أهمها:

١- وصف الناقة
٢- وصف الصحراء ومشقة الرحيل
٣- وصف الممدوح

والفصل الخامس عن "الظواهر الفنية في شعر الرحلة" وكان من أهمها: "الواقعية" التي تحمل خصائص مهمة في شعر الرحلة، كالدقة في التعبير، والحرص على التفاصيل، وصدق النقل عن الحياة. ثم تحدثت عن الظاهرة الفنية الثانية والمتمثلة في "القصصية"؛ فالقص كان ظاهرة واضحة عند العرب قبل الإسلام، حيث كانوا يتداولون الأخبار والسير الذاتية وغيرها من الأحداث التي ترتبط بشعائرهم وعاداتهم وتقاليدهم وموروثاتهم. ثم انتقلت إلى الحديث عن أهم العناصر القصصية في شعر الرحلة والتي من أهمها: الشخصية، الحوار والحدث، والصراع. وأخيراً تحدثت عن ظاهرة ثالثة وهي "الوحدة الفنية" وتعني الوحدة العضوية والموضوعية معاً، فقد لا تتحقق الأولى – على مستوى القصيدة – إلا إذا تحققت الثانية على مستوى الموضوع الواحد في القصيدة. وقد عرضت آراء القدماء والمحدثين في تفكك القصيدة الجاهلية، ثم تناولت آراء الآخرين من القدماء والمحدثين أيضاً في تماسك القصيدة الجاهلية.

واستطاع المؤلف بعد ذلك مخالفة بعض النقاد الذين ذهبوا إلى القول بتفكك القصيدة الجاهلية وتمزق أوصالها من خلال شعر الرحلة عند شعراء المعلقات.

والفصل السادس والأخير بعنوان "دلالة الأسلوب في شعر الرحلة" رصدت فيه أهمية المنهج الدلالي في البحث، ثم الحديث عن أهم عناصر التحليل الدلالي والمتمثلة في: دلالة الكلمة، ودلالة التركيب. أما دلالة الكلمة فتتمثل في: دلالة الكلمة الرمزية، والدلالة والترادف السياقي، والدلالة والتقابل اللفظي، والاستعمال الشعري الخاص والذي تمثل في: إيثار التعبير باسم الفاعل على الفعل ونحوه، وإيثار صيغ المبالغة، وإيثار التضعيف. وأما عن دلالة التركيب فتتمثل في دلالة القوالب اللفظية والتي يرجع تفسيرها إلى طبيعة شعراء عاشوا في بيئة

واحدة، وفي زمن متقارب. إذن فلا بد أن يجتمع هؤلاء الشعراء على خصائصَ فنيةٍ متشابهةٍ، كما هو الحال - من وجهة نظري - عند: امرئ القيس، وعبيد، وطرفة. وهذا ما يدعوني إلى القول بأن للشاعر الأول فضل السبق والابتكار، وللاحق فضل الزخرفة والتزيين وهذا على مستوى اللفظ والتركيب اللغوي.

وبعد ذلك... كانت الخاتمة، وفيها رصدت أهم النتائج التي توصل البحث إليها.

وختاماً لا يدعي المؤلف الإحاطة بكل دقائق الموضوع، بل اتجه في التقصي، ولا يزال الباب مفتوحاً للمستزيد، وحسبه أنه قد أخلص النية، وصدق الله العزم، وآثر صعوبة الطريق، تاركاً السهل منه؛ حتى يتعلم كيف يحمل التبعة ويرعى أمانة الكلمة.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

المؤلـف



تمهيد

الرحلة ... معناها ودوافعها

لقد خلق الله الإنسان محباً للحركة والتنقل؛ فالحركة روح الحياة وسمة أساسية في التركيب الجسدي للإنسان لذلك أمده الله بالعقل الذي يدعوه للتفكير في كيفية الانتقال من مكان إلى آخر، وبالجسم القوي الذي يعينه على الحركة، بحثاً عن الطعام والشراب، أو هرباً من القوى المعادية له سواء أكانت الطبيعة - برقاً ورعداً وعواصف - أم كانت حيوانات مفترسة كالأسود والنمور والذئاب.

فكتب التاريخ الطبيعي والأنثروبولوجيا وغيرها تشير إلى أن الإنسان لم يتوقف عن الحركة والتنقل حتى بعد أن تعلم الزراعة وعرف كيف يستقر ويبني ويؤسس المجتمعات. لقد ظل على مدى العصور والقرون يتطلع بعينيه إلى الآفاق البعيدة، ولا يكف عن التفكير فيما تضمه من الخلق والموجودات، خاصة حين تضيق به الحال ويجف الماء والضرع، أو تضن الطبيعة عليه بما يملأ بطنه ويسعد قلبه(1).

ولاشك أن العربي في شبه الجزيرة العربية وما جاورها كان دائم الرحيل منذ آلاف السنين بحكم البيئة الصحراوية التي ترتبط بالماء والكلأ. هذه البيئة - أيضاً - قد رسمت مجالات النشاط البشري فوقها، وحددت طبيعة الحياة الاجتماعية بين أفرادها، وخلقت جواً نفسياً له طابعه المميز.

فالحياة الصحراوية لها ظروفها الخاصة بها، "حيث كانت الجزيرة العربية

---

(1) فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي - مكتبة الشباب - نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ١٩٩٥، ص١٣، ١٤.

مقسمة إلى قسمين رئيسيين: بدو رحل وحضر مقيمين، فالمناطق التي تجود عليها الطبيعة بالمطر مناطق استقرار وتحضر، والمناطق الأخرى مناطق صحراوية لا تتفق مع المستقرة، وإنما يحتاج ساكنها إلى النقلة والرحلة كلما وجد الأرض التي تصلح للرعي والإنبات ليذهب إليها سعياً للرعي"[١].

ولقد ترددت ألفاظ كثيرة في دواوين شعراء المعلقات تدل على الحل والترحال[٢]. فجاءت الألفاظ (حلَّ، أحلَّ، احتلَّ، الحلول، التِّحلال، خيَّم، سكن، أقام، المقام، الإقامة، وثوى، الثَّواء، أثوى، الثِّواية) للدلالة على الإقامة والحلول. واستعمل شعراء المعلقات أيضاً ألفاظاً تدل على الحلول والإقامة في وقت معين مثل (ارتبع، تربَّع، التَّربع) الدالة على الإقامة في زمن الربيع و (قاظ) الدالة على الإقامة في زمن الصيف، و (شتا) الدالة على الإقامة في زمن الشتاء.

فطرفة بن العبد - في سياق غزله بهر حبيبته - يقصد أن قومها وهي معهم يقضون الصيف في نجد، ويقضون الشتاء في "وقر" حيث إنها بقعة مملوءة بأشجار الحاذ؛ وفي ذلك يقول:[٣]

حيثُمــا قَــاظُوا بِنَجْــدٍ وشَــتَوْا حَوْلَ ذَاتِ الحَـاذِ مـن ثِنْيَـيْ وُقُـرْ

وهناك ألفاظ أخرى دالة على الحل (كالدار والدور والديار والدارات)... وغيرها. والألفاظ الدالة على الارتحال والمضادة لألفاظ الحلول والإقامة فكثيرة، مثل (رَحَلَ، ارْتَحَلَ، ترَّحل، الرِّحلة، الارْتِحَال، التَّرْحال، التَّرَحُّل، والراحل، الرَّحَّال. المُرتَحِل، الرَّحِيل، الرَّحْل، الأرحَل. وظَعَنَ، أظْعَنَ، الظَّعَن، المَظْعَن،

---

(١) د. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، نشر دار النهضة، د. ت، ط٢، ص١٢٩. وانظر أيضاً: فيليب حتى: تاريخ العرب - مطول - نشر دار الكشاف ١٩٥٢، ط٢، ص٢٨. ود.أحمد محمد الحوفي: أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، نشر نهضة مصر ١٩٥٨، ص١٨.

(٢) د. ندى عبد الرحمن يوسف: معجم لغة دواوين شعراء المعلقات - تأصيلاً ودلالة وصرفاً - لبنان، بيروت ١٩٩٣، ط١، ص١١٢ -١٢٥.

(٣) طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق د. على الجندي، نشر دار الفكر العربي، د. ت، ص٧١.

الظَّاعِنون، الظُّعُن، الظّعْينة، الظعائِن، الظَّعْن، الأظَعان واحتمل، تحَّمل، الاحتمال، المُحتَمَل).

فامرؤ القيس في سياق وصفه رحيل قوم حبيبته قال:[١]

كأنّي غَداةَ البَيْن يَـوْمَ تحَّملـــوا   لدَى سَمُراتِ الحيِّ ناقفُ حَنْظَـــلِ

وقوله الذي استعمل فيه لفظة الظاعنين:[٢]

وَفِـيْمَنْ أقـامَ مــن الحــيِّ هِــرٌ   أم الظَّــاعِنُونَ بِهَــا في الــشُّطُرْ

لكن امرأ القيس انفرد باستعماله لفظة (القفال) للدلالة على القوم الراجعين من السفر؛ وذلك في قوله:[٣]

نظـرتُ إليهـا والنُّجـومُ كأنَّهـا   مَـصابيحُ رُهْبـانٍ تُـشَبُّ لِقُفَّـالِ

وقول طرقة بن العبد[٤]:

لِخوْلَـةَ بـالأجْزَاعِ مـنْ إضَـمٍ طَلَلْ   وبالسَّفْحِ مِنْ قَوٍّ مُقامُ ومُحْتَمَلْ

حيث جمع بين اللفظين المتضادتين (المقام) الدالة على الإقامة و (المحتمل) الدالة على الارتحال.

وفي قول الأعشى الذي جمع بين اللفظتين المتضادتين (المحل) و (المرتحل) وذلك في سياق مدحه لسلامة ذى فائش:[٥]

---

(١) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف بمصر، د. ت، ص٩.

(٢) الديوان، ص١٥٥.

(٣) الديوان، ص٣١.

(٤) الديوان، ص١١١.

(٥) الأعشى: الديوان، تحقيق د. محمد محمد حسين، نشر مؤسسة الرسالة ١٩٨٣، ط٧، ص٢٨٣. والمعنى يتلخص في أن لهم في هذه الدنيا لمقاما، وإن لهم عنها لمرتحلا، وإن الناس فيها لمسافرون يمهلون إلى حين. كما ذكر محقق الديوان.

إِنَّ مَحَــــــلاً وإِنَّ مُــــــرْتَحَلاً وإِنَّ فِي الـسَّفْرِ مـا مَـضَى مَهَـلاً

وقوله أيضاً:[١]

فَقَـدْ أشْـرَبُ الـرّاحَ قـد تْعلـم يـنَ يـوم المُقَـامِ ويـوْمَ الظَّعَـنْ

وأشـــرَبُ بـــالريفِ حتـــى يُقـــا لَ قد طالَ بـالرِّيفِ ما قدْ دَجَنْ

حيث جمع فيهما بين اللفظتين المتضادتين (المقامِ) و (الظعن) في سياق حديثه عن أيام لهوه في وقت الصبا.

وأيضاً عند لبيد بن ربيعة الذي جمع بين اللفظتين (الرحيل) و (ارتحل) في قوله:[٢]

وإذا رُمْـــتَ رحـــيلاً فارتحـــلْ واعص ما يَـأْمُرُ تَوْصِيُم الكَسل

وقوله أيضاً، الذي جمع فيه بين اللفظتين المتضادتين (الرحال) و (المقيم) في سياق الرثاء:[٣]

بـــأنَّ الوافَـد الرَّحــال أمـسى مقيمــاً عنــد تَـيْمَنَ ذى ظــلالِ

وفيما يأتي جدول بعدد مرات استعمال شعراء المعلقات العشر لكل لفظة من ألفاظ الارتحال.

---

(١) الديوان، ص٣٤.

(٢) لبيد بن ربيعة العامري: الديوان: تحقيق إحسان عباس، الكويت ١٩٦٢، ص١٧٩.

(٣) الديوان، ص٢٧٦.

اللفظة الدالة على الارتحال	عدد مرات استعمالها	عند شعراء المعلقات	اللفظة الدالة على الارتحال	عدد مرات استعمالها
رَحَلَ	٧		السَّفْر	٥
ارْتَحَلَ	٦		المسافِر	٢
ترَّحل	٣		المسافِرة	١
الرِّحلة	١٠		السَّفار	٥
الارتحِال	٥		السَّفرَة	١
التَّرحال	١		ظعَنَ	١١
التَّرحَّل	١		أظْعَنَ	١
الراحل	١		الظَّعنَ	١
الرَّحَّال	١		المَظْعنَ	١
المُرتحِل	٢		الظاعِنون	١
المُرتَحَل	٢		الظُّعُن	٧
الرّحيل	١١		الظَّعِينة	٢
الرَّحْل	٤٢		الظَّعائن	٩
الأرْحَل	٣		الظَّعْن	٤١
السَّفر	٣		الأظْعان	٥
الأسفار	٤		المجموع	١٩٦

والرحلة في الدراسة تعني انطلاقة الشاعر بدءاً بوقوفه في ساحة الأطلال ووصفها، أو حديث الشاعر خلف الظعائن المرتحلة عن أماكنها، أو في تصوير مشهد الصيد الذي يستلذ الشاعر بالحديث عنه حينما يبحث عن أماكن الطرائد، حيث يغتالها بشباكه وحبائله، ويخفي شخصه عنها إن كان قانصاً مسترزقاً. أما إن كان متصيداً متسلياً فإنما يطارد الوحش، ولا يطلب غفلاتها، بل يكافحها مكافحة. ثم يبقى حديث الشاعر لممدوحه، حيث ينطلق نحوه

متكبداً المشاق في صحراء مقفرة، مليئة بالوحوش الكاسرة من أجل هدف سام قد رسمه الشاعر لنفسه قبل أن يرحل إليه.

وتتعدد الدوافع التي تحمس الشعراء للرحلة حيث تختلف من شخص إلى آخر. ولعل أهم هذه الدوافع:

١- الدافع الطبيعي

٢- الدافع الاجتماعي

٣- الدافع النفسي

١- الدافع الطبيعي :

إن طبيعة الإقليم - الذي عاش فيه البدوي - كانت قائمة على النقلة والرعي وحماية مواطن الغيث، فالقبائل كانت تتتبع مساقط الغيث، وتتلاقى عند أماكن تجمعه، حيث تتفجر الحياة سعادة، وتسود الطمأنينة والدعة، ويتصادق أفراد القبائل المجتمعة حول الماء. ولكن سرعان ما تأخذ معالم الحياة في الاختفاء؛ فتتفرق القبائل وتنطوي قلوب المحبين ألماً على لذة الحب التي فارقتهم أو كادت تفارقهم، بعد أن عزمت القبيلة على الرحيل سعياً وراء الماء ومواطن الاستقرار.

وهناك من آراء الأدباء - قديماً وحديثاً - ما يؤيد ذلك؛ فلقد ذهب ابن قتيبة إلى القول بأن: "نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر؛ لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان"[(١)].

ويأتي ابن رشيق ليؤكد ذلك أيضاً، فيقول "وكانوا قديماً أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر؛ فلذلك أول ما ابتدأ أشعارهم بذكر الديار"[(٢)].

لذلك فظاهرة الرحلة – في المجتمع الجاهلي – ليست وليدة رغبة شاعر، ولا تقليداً فنياً فقط، بل هي حاجة فرضها واقع شبه جزيرة العرب؟ "فالطبيعة هي

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، نشر دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦، جـ١، ص٧٤، ٧٥.

(٢) ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، نشر دار الجيل، بيروت ١٩٧٢، ط٤، جـ١، ص٢٢٦.

التي حرمتهم من الماء وجادت عليهم برمال تلفح الوجوه، وسموم مؤذية، وبحرارة شديدة، وبأرض متسعة تظهر وكأنها بحر من رمال لا حد له، صيرت من ولد فيه إنساناً قلقاً هائماً على وجهه ينتقل من مكان إلى مكان بحثاً عن ماء وأكل"[١].

من هنا نعلم أن الخصائص المناخية أو الإقليمية هي التي وجهت شراع الحياة عند العربي القديم، وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم.. فتارة كانت سبباً في إشاعة روح الفوضى في ازدحام الغارات بينهم، وتارات أخرى كانت سبباً في ممارسة الغزو مع القبائل المجاورة لديهم أو مع ذويهم ؛فانقسم بذلك سكان الصحراء إلى فرق متحاربة من أجل البقاء على ظهر هذه الحياة.

٢- الدافع الاجتماعي:

لاشك أن المجتمع له دور عظيم في حياة الإنسان لا يمكن أن نتجاهله، بل له دور أعظم إذا كان هذا الإنسان شاعراً. ولا أخص بالذكر الشعراء الجاهليين فحسب، ولكن أعنى جميع الشعراء بلا استثناء.

والمعروف أن لكل مجتمع قوانينه التي يفرضها على أبنائه، فمنهم من يقبلها، ومنهم من يتمرد عليها، وقد يختلف كلا الفريقين في مدى تقبلهم أو تمردهم على تلك القوانين.

فلو نظرنا إلى نظام البداوة الذي تكيف مع البيئة الصحراوية ومع طبيعة الحياة فيها "لأخطأ من يظن أن البداوة حرية لا حد لها، وفوضى لا يردعها رادع، وأن العرب فرديون لا يخضعون لنظام ولا لقانون، على نحو ما يتراءى ذلك للحضري. إنهم في الواقع خاضعون لعرفهم القبلي خضوعاً صارماً شديداً، وكل من يخرج على ذلك العرف يطرد من أهله، ويتبرأ قومه منه، ويضطر أن يعيش طريداً أو صعلوكاً[٢].

---

(١) جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، نشر دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٠، ط١، ج٤، ص٢٨٠.

(٢) المرجع السابق : ج١، ص٢٧٧.

وقد يولد الإنسان لأمة سوداء فيظل العار سبة تلاحقه أينما وجد بينهم، ولكنه لا يصبر على ذلك الألم طويلاً، فنجده إنساناً في موقف الناقم على طيبات الحياة وعلى قيم مجتمعه، فيظل مستهتراً بها حتى يصبح صعلوكاً تضطر قبيلته لخلعه، نظراً لما ارتكبه من أخطاء في حقها، ثم يضطر هو الآخر للنزول بقوم آخرين كي يحتمي بحماهم، ويتحصن بقوتهم. ومن ثم يكون غريباً عن وطنه غربة القهر والحياة والمجتمع.

والنماذج كثيرة في ذلك، فكثير من شعر طرفة بن العبد ينبئ عن أنه غير راض عن منطق وقوانين مجتمعه في بعض الأحيان. فلا هو سعيد بحياته داخل تقاليد مجتمعه، ولا هو واجد الخلاص في مجتمع آخر. لذلك يهرب إلى حياة لاهية عابثة بالخمر تارة والمرأة تارات أخرى.

وفي ذلك يقول:[(١)]

وَمـا زَالَ تَـشْرابِى الخُمُـورَ ولـذتى	وَبَيْعِـى وإنْفـاقِى طرِيْفِـى ومُتلـدِى
إلى أنْ تحامِتْنى العشيـرةُ كلُّها	وأَفرِدْتُ إفرادَ البعيـــرِ المُعبَّــدِ

والشاعر قد تلجئه ظروف الفقر إلى أن يمتطي راحلته قاصداً أحد الملوك كي ينال من عطاياه وهباته.

فهناك النابغة الذبياني الذي قد تردد طويلاً في مدح النعمان بن المنذر، ومدح الغساسنة؛ لأنه وجدهم ملاذاً يعوذ بهم إبّان المحنة، ورآهم يكرمون قومه من أجله، ولكنه بعد أن ذاق حلاوة العطاء ولذة الغنى لم يستطع سلو الحباء، فكانت الرغبة في نيله هي التي تحرك لهاته، وتطلق لسانه في بعض الأحيان: بيد أن هذا السبيل الذي سلكه جعله إمام الشعراء المتكسبين جميعاً. واقتفى الأعشى أثره، ولم يفرق بين الملوك والسوقة والصعاليك، ومدح كل من أغدق عليه قليلاً أو كثيراً"[(٢)].

---

(١) الديوان، ص٤٩.

(٢) د. عمر الدسوقي: النابغة الذبياني - ترجمة لحياته ودراسة لشعره - نشر دار الفكر العربي ١٩٧٤، ط٦، ص٢٣٣.

وفي ذلك يقول النابغة مادحاً النعمان بن الحارث الأصغر:[١]

إنْ يرجعِ النعمانُ نفرحْ ونبتهجْ	ويأتِ معَّداً مُلْكُها وربيعُها
ويرجْع إلى غسَّان ملكَ وَسْؤدَدُ	وتلك المُنى لو أننا نستطيعُها
وإن يهلكِ النعمانُ تَعْرَ مطيُّهُ	ويُلْقَ إلى جنْبِ الفناءِ قُطُوعُها

ولاشك - أيضاً - في حاجة البدوي إلى الصيد؛ فالصيد وسيلة من وسائل الرزق، ومتعة من متع النفس، وضرب من ضروب الحرب في أيام السلم. فالبدوي أشد ما يكون حاجة للرزق والمتعة والتدرب الدائم على القتال ،ولا فرق في ذلك بين متصيد أو قانص متكسب، فقد يشتركان في متعة الصيد ولذة الظفر...[٢].

وفي الأبيات التالية يصف امرؤ القيس قانصاً هرماً من بني ثُعل، لا يزال على الرغم من شيخوخته يعتمد الصيد وسيلة لكسب العيش؛ فيقول:[٣]

رُبَّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ	مُتْلِجٍ كَفَّيْهِ في قُتَرِهْ
فَهُو لا تَنْمِي رَمِيَّتُهُ	مالَه لا عُدَّ مِنْ نَفَرِهْ
مُطْعَمٌ للصيدِ ليس لَهُ	غيّرها كَسْبُ على كِبَرِهْ

٣- الدافع النفسي :

والدافع النفسي الذي يكون ناشئاً عن موقف الطلل ورحيل الظعائن حيث إنهما يمثلان أزمة نفسية للشاعر، لا يجد لها مخرجاً سوى أن يمتطي ناقته القوية، التي سرعان ما تستجيب إلى خفقان قلب صاحبها؛ كي يتسلى بها من همومه ومتاعبه التي ألمت به فلم يجد طوق النجاة إلا بها لمواصلة رحلة سفره.

---

(١) النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف بمصر ١٩٧٧، ط٢، ص١٠٧.

(٢) د. عبد الرحمن رأفت:" شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧٤، ط١، ص٥٠.

(٣) الديوان، ص١٢٣، ١٢٥، ١٢٦.

وفي ذلك يقول امرؤ القيس بعد وقوفه بالطلل ومماشاته للظعائن:[(١)]

فعزَّيْتُ نفسي حين بانوا بِحَسْرَةٍ   أمونٍ كبنيانِ اليهوديِّ خَيْفَقِ
تَروُحُ إذا راحَتْ رواحَ جَهامةٍ   بإِثْرِ جَهامٍ رائحٍ متفرِّقِ

ومرة أخرى؛ يذكرها النابغة بعد وقوفه على الأطلال:[(٢)]

فَسِلَّسْتُ ما عندي بِرَوْحَةِ عِرْمِسٍ   تَخُبُّ برحْلي تارةً وتُناقِلُ
مُوثَّقَةِ الأنساءِ مَضْبُورَةِ القَرا   نَعُوبٍ إذا كَلّ العِتاقُ المَراسِلُ

ويقول زهير أيضاً؛ بعد أن وقف حزيناً على الديار[(٣)]:

فلما رأيتُ أنها لا تُجيبُني   نهضْتُ إلى وَجناءَ كالفحلِ جَلْعَدِ
جُماليَّةٌ لم يبقِ سَيري ورِحلَتي   على ظَهرِها من نَيِّها غَيرَ مَحْفِدِ

وقد يحن الشاعر إلى أرضه "فيحن إلى أيامها ولياليها، إذ أجبرته الظروف القاسية على البعد عنها، والنأي عن حيوانها وطيرها وريحها، حتى ليشتد الصراع في نفسه ويكاد يعصف به. وقد ظلوا - العرب - يحنون إلى صحاريهم وبواديهم... ولا بدع في ذلك فهم غرس صحراوي المنبت والنشأة"[(٤)].

لذلك لم يكن هناك بد من أن يحاول الشاعر النفاذ من وراء الحجب؛ ليصل إلى أعماق نفسه يستشفها ويعبر عنها ويصور عما يدور فيها من مشاعر رقيقة نابضة.

وعلى ضوء تلك الدوافع السابقة يستطيع المؤلف أن يفسر موضوعات الرحلة تفسيراً مرتبطاً بتحليل عناصرها، وذلك من خلال دواوين شعراء المعلقات.

---

(١) الديوان، ص١٦٩.

(٢) الديوان، ص١١٥.

(٣) زهير بن أبي سلمى: الديوان، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق د. فخري الدين قباوة، نشر دار الآفاق الجديدة ١٩٨٠، ط٣، ص١٧٨.

(٤) د. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، نشر دار المعارف بمصر، بدون تاريخ، ص٥٠.

الفصل الأول

رحلة الشاعر في وصف الطلل

إن الطلل وما يحيط به، وما يتناثر حوله من الدمن يمثل مجموعة البيوت التي حفظت ذكريات الشعراء فلا غرابة إذا وقف الشاعر قليلاً من الوقت أمام هذه الأحجار أو الآثار ليبرز ذاتيته وشخصيته، محاولاً بذلك إثبات وجوده المبعثر في تلك الصحراء التي لم يجد بها مسكناً له يجمع حياته الضائعة، وسط رحلة لا تستقر، وتنقل لا يقف؛ وبالتالي فإن وصف الشعراء للطلل الذي يمثل تجربة الرحلة من أكثر الموضوعات الجاهلية عاطفة وأصدقها تعبيراً وأشدها اتصالاً بالوجدان.

لذلك فالطلل عند بعض الباحثين كان من بواعث قلق الشاعر الجاهلي وتوتره: "ففيه الحب والشجن، والألم والحسرة، والاستقرار والرحيل، والتذكر والذكرى، والماضي والحاضر، واللذة واللوعة، ومشاعر الإنسان وهموم الجماعة، وفيه الرغبة والرهبة، والتجربة الفردية وتراث القبيلة، ومعاني الحياة والبقاء، والزوال والفناء، وفيه كثير من الرموز التي تغري دارسي الشعر الجاهلي على الكشف عنها"[1].

---

(١) د. أنور أبو سليم: المطر في الشعر الجاهلي، نشر دار الجبل، بيروت ١٩٨٧، ط١، ص١٠٥.

ومن هنا اختلفت الآراء وتعددت التفسيرات النقدية حول المقدمة الطللية. وكانت من أهمها:

١- التفسير الواقعي
٢- التفسير الفلسفي
٣- التفسير الرمزي
٤- التفسير النفسي

فأصحاب التفسير الواقعي يربطون ظاهرة الوقوف على الأطلال بالبيئة التي عاشها الشاعر الجاهلي، وبحياته التي لم تكن تعرف الثبات والاستقرار. وبالتالي فإن هذا التفسير أقرب إلى الفهم في تفسير هذه الظاهرة التي ابتدأ بها شعراء المعلقات - وغيرهم - معظم قصائدهم الشعرية. فابن قتيبة (٢٧٦هـ) رأى أن وصف الشاعر للطلل كان تعبيراً عن الأسى الذاتي عند آثار حبيبة حقيقية راحلة[(١)]. وتبعه ابن رشيق (٤٥٦هـ) وذلك في قوله: "وكانوا قديماً أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر؛ فلذلك أول ما ابتدأ أشعارهم بذكر الديار"[(٢)].

ويرى بعض الباحثين المعاصرين أن الوقوف على الأطلال لم يكن إلا ثمرة البيئة المتنقلة التي كان يحياها العرب البادون[(٣)]. وبمعنى آخر: "أن الشاعر ينظر إلى الطلل، ويحس بعمق الحالة التي تصادفه، فيربط بين فكرتي الحرمان من الوطن وعمق النزوح والارتحال"[(٤)].

وعلى ضوء التفسير الواقعي السابق للأطلال يتضح مبدأ رحلة الشاعر في وصف الطلل، فربما يتلخص مبدؤها في ندرة الماء في الصحراء، حيث تتراضى قبيلتان على التشارك في ماء واحد، فتقوم علاقات المودة والتراحم بين أفراد القبيلتين، ثم تنشأ علاقات غرامية بين الفتيان والفتيات ولكن قدر الطبيعة لا

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١/٧٤، ٧٥.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج١/٢٢٦.

(٣) د. شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، نشر مطبعة جامعة دمشق ١٩٦٤، ط٢، ص٦٧.

(٤) الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص٢٦٢، ٢٦٣.

يمكنهما من ذلك، نظراً لقلة الماء الذي لا يكفي الحاجات؛ فتضطر إحدى القبيلتين إلى مغادرة المكان وتبقى الأخرى قائمة حتى تنفد الماء.

هذه اللحظات الحرجة التي يغادر فيها الشاعر مكانه ودياره هي التي سجلها الشاعر نفسه في مقدمة قصائده، حيث يدفعه إلى ذلك الحزن الشديد لفراق حبيبته التي أسرعت إلى هجره مع قبيلتها. وقد تستوي لحظة فراق الظعينة مع قبيلتها وبعدها عن الشاعر بلحظة فراقه عنها مع قبيلته. فالأولى إنذار له بعدم البقاء، والثانية تمثل رحيل الشاعر المفاجئ دون إنذار سابق له، وضعف قبيلته أمام حلبة الصراع والمنافسة.

من هنا كان لا بد للشاعر من وقفة يتأمل فيها - مع نفسه أو مع صاحبيه - المنازل والديار، والدمن والآثار، والمغاني والرسوم التي سيتركها عما قليل أثناء رحيله الذي فرضته عليه ظروف البيئة القاسية.

ومما يؤكد ذلك، عناية الشعراء بتحديد الأماكن، حيث كان "بسبب تخوفهم من أن تمحوها عوادي الطبيعية؛ لأنها ليست دوراً مشيدة، ولكنها آثار قوم رحل ضربوا خيامهم حيناً من الدهر ثم ارتحلوا وخلفوا نؤياً وأحجاراً وآثاراً تعفى عليها الرمال والرياح والسيول. والشعراء يودون أن تبقى - وإن في تصورهم - فيشيدوا بأحجار صلدة وطيدة لا تقوى على محوها سيول ولا رمال"[(١)].

فامرؤ القيس - مثلاً - قد حدد الطلل بأربعة أماكن، وذلك في قوله:[(٢)]

قِفَانَبْكِ من ذِكْرى حبيبٍ ومنـزِلِ   يسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخولِ وَحَوْمَلِ
فتُوضِحَ فـالمِقْراةِ لم يعْـفُ رسمُهـا   لَمـا نَـسجتْها مـن جَنُـوبٍ وشَـمْأَلِ

فيبدو أن وقوف الشاعر في أحيان كثيرة أمام الأطلال والديار ليس غاية للشاعر يبحث عنها، بل هي وسيلة من الوسائل التي يستدل بها على رحيله عن

(١) د. أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، نشر دار نهضة مصر ١٩٧٣. ط٣، ص٣٠٠.

(٢) الديوان، ص٨.

أماكنه فيشده منظر الطلل إلى الذكريات القديمة المرتبطة به[(١)].

أما أصحاب التفسير الفلسفي فالقضية عندهم تأخذ شكلاً مغايراً عما سبق ذكره من آراء أصحاب التفسير الواقعي، وذلك لأنها تحمل طابعاً فلسفياً. حيث إنهم اعتقدوا أن الجاهلي كان مشغولاً بقضية الفناء والموت عن هذا الوجود.

ولذلك فقد عبر المستشرق الألماني "فالتربراونة" عن الأطلال تحت عنوان "الوجودية في الجاهلية" بأنها تعبير عن القضاء والفناء والتناهي، حيث انشغل الجاهلي بالموت والفناء؛ فردد عبارات موحية بهما مثل: عفت الديار، ودرست الدمن، وامحت الرسوم. فالدار قد غنيت بأهلها زمناً ثم صارت قفراً يابساً، وكذلك حياته: شباب وقوة، ثم كبر وعجز، فموت وانتهاء. هذه الرحلة المحدودة على طريق الفناء حفزته على الاستمتاع بين يديه، ولكنه استمتاع خالطه الخوف من الموت، وهزه الفناء المحتوم، فعبر شعره عن ذلك الصراع بالأطلال العافية، والرسوم الدارسة، والفراق الأليم، والشكوى المريرة، والدموع السواكب[(٢)].

وفي مجلة "الشعر" ذهب الدكتور عز الدين إسماعيل مؤيداً فكرة المستشرق الألماني فالتربراونة، حيث اعتمد على أمر الصراع بين الحياة والموت[(٣)].

ولكن ذهب الدكتور مصطفى ناصف إلى أن قضية الأطلال وفكرة الوقوف بالصاحب أو الصاحبين من أهم ما شغل الشعر العربي على اختلاف

---

(١) هناك دراسات أخرى تشترك في التفسير الواقعي مثل: د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، نشر دار المعارف بمصر، د.ت، ط١٤، ص٢٢٣. د/محمد التونجي: دراسات في الأدب الجاهلي، نشر مطبعة الشرق، حلب ١٩٨٠، ص٨٧. د. يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨١، ص١٢٣.

(٢) فالتربراونة: مقالة، الوجودية في الجاهلية، بمجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، العدد الرابع، بيروت ١٩٦٣، ص١٥٦: ١٦٣. وتناولها أيضاً: د. حسين عطوان: **مقدمة القصيدة العربية** في الشعر الجاهلي، ص٢١٦ - ٢١٨.

(٣) انظر: د. عز الدين إسماعيل: مقالة، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر، العدد الثاني من السنة الأولى، القاهرة ١٩٦٤، ص٣ — ١٤. ونقله أيضاً: د. حسين عطوان في مرجعه السابق، ص٢١٩ - ٢٢٣.

منازله وعصوره، ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن الأطلال تثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي؛ فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملاً فردياً بل يتصوره نوعاً من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله[(١)].

وقد يبدو للباحث أن هذه الطائفة من شعراء المعلقات قد آمنت بأن الفن للفن، ثم بعد ذلك لخدمة مجتمعهم القبلي، وليس (العقد الفني) الذي بينهم وبين قبائلهم يقف حائلاً دون التعبير عن أنفسهم، أو تصوير مشاعرهم الذاتية التي تنطوي عليها أنفسهم. ومن هنا كان شعرهم تعبيراً عن نفوسهم، وتصويراً لشخصياتهم الفردية المستقلة، لأنه تعبير عن الإنسانية وليس تعبيراً عن "القبلية" التي يتمثل فيها الشعراء أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله فحسب، يجعل التجاوب بيننا وبينه لا وجود له.

وفي ذلك يقول الدكتور يوسف خليف: "ولعل أشهر الأمثلة لهذه الطائفة من الشعراء الذين يصح أن نطلق عليهم "أصحاب المذهب الفردي في الشعر الجاهلي" شاعران: امرؤ القيس وطرفة، وكلاهما تعد معلقته نموذجاً فنياً رائعاً لهذا المذهب"[(٢)].

ولا أتصور كيف أن اللذة عند الجاهلي يقيدها خوف من الموت، أو يكبتها فكرة الصراع بين الحياة والفناء! والدليل على ذلك لم تظهر أية إشارات في المقدمة الطللية عند شعراء المعلقات توضح خوف الشاعر الجاهلي من المصير المحتوم الذي ينتظره.

وأما أصحاب التفسير الرمزي فقد تفاوتت آراؤهم، وتعددت اتجاهاتهم. فمنهم من ذهب إلى أن الطلل يرمز إلى ما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان[(٣)].

---

(١) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، نشر دار الأندلس، بيروت ١٩٨١، ط٢، ص٣٧، ٥٣، ٥٤. انظر كذلك: يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥، ص١٩، ١٣٨، ١٨٧.

(٢) انظر: دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٨١.

(٣) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة الأقصى ١٩٧٦، ط٢، ص١٣١.

ومنهم من اعتقد أن الوقوف على الأطلال رمز لحب العربي الجاهلي وطنه، وذلك في قوله: "العربي يحب وطنه ويتمسك به، ويعلن ولاءه لترابه، ولا يهمله ولا ينساه. والوقوف على الأطلال وبكاؤها رمز لهذا الولاء الرائع"(١).

ثم تأتي باحثة أخرى لتفرق بين الطلل الواقعي والطلل الشعري، وذلك في قولها: "إن ذكر الأطلال في الشعر لا يعني بأية حال من الأحوال أن الشاعر كان يقف على الديار المقفرة ويتذكر هذه أو تلك من الصواحب أو أنه كان يبكي أحياناً ولا يبكي أحياناً أخرى... فالطلل الواقعي شيء والطلل الشعري شيء آخر، بمعنى أن الطلل الواقعي لا يثير... أما الطلل الشعري فصيغة تعبيرية فنية محملة بالدلالات الرمزية التي اكتسبتها عبر إبداعات شعرية عديدة ومتراكمة"(٢).

وربما يحتاج التفسير الرمزي – في قضية وقوف الشاعر أمام الأطلال – إلى مزيد من الأدلة الواضحة التي تكشف سر هذا اللغز الشائك؛ حتى لا تظل الأمور على علاتها دون كشف لكنهها أو رصد لظواهرها. وفي الوقت نفسه لا أستطيع أن أنكر حب العربي لوطنه أو تمسكه به كما بين ذلك الدكتور سعد شلبي في تفسيره السابق ذكره.

كما لا أتفق مع من يذهب إلى أن الصيغ التعبيرية للأطلال كانت محملة بالدلالات الرمزية، دون تأثير البيئة الطبيعية في نشأة تلك المقدمة في القصيدة العربية الجاهلية. ولعل عناية الشعراء بتحديد موقع الطلل كانت بسبب تخوفهم من أن تمحوه عوادي الطبيعة. فالطلل ليس داراً مشيدة، لكنه يدل على قوم رحل ضربوا خيامهم حيناً من الدهر ثم ارتحلوا عن أماكنهم.

---

(١) د. سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة غريب بالقاهرة، بدون تاريخ، ص١٤١.

(٢) د. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، نشر دار الآداب، بيروت، ط١، ص٣٥٦، ٣٥٧. وانظر كذلك: د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، نشر دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص٣٣ – ٣٨. ود. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٦، ص١٤٩ وما بعدها.

وأخيراً كانت هناك محاولة لبعض باحثي الأدب في تطبيق دراسات علم النفس على الدراسات الأدبية، مثلما ذهب إلى ذلك: الدكتور حامد عبد القادر في قوله: "إذا كانت الحبيبة بعيدة عن الشاعر فديارها حلت محلها في إثارة عاطفة حبها، فحين ثارت هذه العاطفة أقبل المحب يقبل جدران دارها، فالديار وجدرانها هي المثير الصناعي. والذي سوغ ذلك أن الحبيبة كانت تسكن الديار، فوجود هذه اقترن بوجود تلك، ومرت على ذلك الأيام حتى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة الأجزاء، فإذا كان جزء قد رحل فإن الجزء الآخر قد حل محله"(١).

وذهب الدكتور عبد الرازق الخشروم إلى تفسير حديث الشعراء عن الطلل بقوله: "وأول ما يتحدث عنه الشاعر رسوم الديار. والحديث عن الرسوم له دلالة عميقة... إنما يعني أن الشاعر يحاول أن يتحد بكل دقيقة من دقائق الماضي، وأن يتصل بكل شيء فيه... وكل شيء يثير في نفسه شعوراً جديداً يؤكد رغبته في الانفصال عن الواقع والاتحاد بالماضي"(٢).

وكذلك يذهب محمد صادق حسن إلى أن: "القصيدة الجاهلية انطلقت من عدة محاور نفسية عبرت عن شتى نوازع إحساس الإنسان وتجربته مع الأحداث، وكانت الأطلال هي المحور لهذه المنطلقات وهي مفتاح هذه القصيدة"(٣).

ولكن الدكتور محمد زغلول سلام يرى: "أن البدء بمطلع النسيب أو بالوقوف على الأطلال في القصائد الطوال صار في أخريات العصر الجاهلي سنة فنية استنها بعض الشعراء ربما ليمزجوا بين ذلك اللون المحبب إلى النفوس عند عرب الجزيرة، وما يريدون الحديث فيه من موضوعات للترويح، أو حث العاطفة وشحذ الشاعرية..

---

(١) د. حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، نشر لجنة البيان العربي بالقاهرة، بدون تاريخ، ص٥٦.

(٢) د. عبد الرازق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، نشر اتحاد الكتاب العربي، دمشق ١٩٨٢، ص٢٤٤.

(٣) محمد صادق حسن: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، نشر دار الفكر العربي بالقاهرة ١٩٨٥، ص٨٣.

فهو كالترنيمة الحلوة في افتتاحية الكلام، تستهوي السامعين أيضاً، وتحببهم إلى سماع القصيدة الطويلة فلا يصرفهم الملل"[١].

وعلى هذا النحو يكون مقبولاً تفسير الدكتور يوسف خليف للمقدمة الطللية حيث "إنها مقدمة وجدت هوى في نفوس الشعراء الجاهليين؛لارتباطهم ببيئتهم المادية، وطبيعة حياتهم الاجتماعية، إذهي تعبير عن تلك الظاهرة الطبيعية في المجتمع البدوي، ظاهرة "الحركة" التي كانت نتيجة طبيعية للتفاعل الحتمي بين البيئة والحياة"[٢].

وهكذا فقد تباينت الآراء حول موضوع المقدمة الطللية وتلك كانت إشارة ودلالة واضحتين على أهميتها، حيث استرعت انتباه الباحثين القدماء والمحدثين.

وأخيراً، أظن أن وقوف الشاعر أمام تلك الأماكن ليس غاية للشاعر يبحث عنها بل هي وسيلة من الوسائل التي يستدل بها على رحيله عن أماكن الطلل التي كان يمر بها. ولن يتضح ذلك إلا بعد دراسة عناصر وصف شعراء المعلقات للطلل.

عناصر وصف الطلل:

لقد ردد شعراء المعلقات في أشعارهم عناصر مهمة في وصفهم للطلل كان من أهمها:

١- الدمع
٢- الحيوان
٣- النبات
٤- المطر
٥- الرياح

(١) د. محمد زغلول سلام: مدخل إلى الشعر الجاهلي، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٠، ص١٣٦.

(٢) دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٢٣.

١- الدمع :

ولقد اختلف شعراء المعلقات في تصوير معاناتهم النفسية، وذلك من خلال رؤيتهم لأماكنهم التي يفارقونها أثناء رحيلهم عنها. فقد يتراءى لشاعر منهم وكأنه يعيش في مأساة حزينة؛ فيقف باكياً وحده أو مع رفيقيه اللذين يخففان عنه ألم هذه المأساة التي يعيشها.

والملاحظ أن درجات البكاء مختلفة عند هؤلاء الشعراء أمام الأطلال. فيقول امرؤ القيس في معلقته:[(١)]

وإنَّ شِفائى عَبْرةُ إن سَفَحْتُها ... وهل عند رسمٍ دارسٍ مِن مُعَوَّلِ
ففاضت دموعُ العينِ منِّى صبابةً ... على النَّحْر حتى بل دمعىَ مِحْمَلِى

ويقول أيضاً:[(٢)]

فسحَّت دُمُوعِى في الرِّداءِ كأنَّها ... كُلىً من شَعيبٍ ذاتُ سَحٍّ وتَهْتانِ

ويقول عبيد بن الأبرص:[(٣)]

أَمِن رُسومٍ نُؤْيها ناحل ... ومن ديار دمعك الهامل

وقوله أيضاً:

حَسَبْتُ فيها صِحابى كى أُسائِلَها ... والدمعُ قد بلَّ مِنِّى جَيْبَ سِرْبالى

أما طرفة فيقل ذكره للدموع ومعاني البكاء؛ لذلك يقول:[(٤)]

---

(١) الديوان، ص٨، ٩.

(٢) الديوان، ص٩٠. وهناك ذكر للدمع ومعاني البكاء في الديوان، ص٨، ٧٨، ١١٤.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق د. حسين نصار، نشر الحلبي ١٩٥٧، ط١، ص٩٧، ١٠١. وهناك معاني أخرى للدمع ص٩٢، ١١٢، ١٣٠.

(٤) الديوان، ص٢١٩.

وَلَـم أبْـكِ طيفـاً زار وَهْنـاً خَيَالُـه ولا شَاكٍ خَافى الخِدْرِ كَنتُ أُعانِقُهْ
وَلاَ شَـاقَنى رَبْـعُ خَـلاَ مـن أنيـسِهِ فأضْـحَتْ بـه آرامُـهُ وزَقَازِقُـهْ

وكيف يبكي طرفة – الشاب الذي يتلذذ بنعيم الحياة – دياراً وأطلالاً؟ فربما رأى أن الدموع تنزل بمقام الشباب والرجولة.

وأما عن معلقة عمرو بن كلثوم فلا نجد بين أبياتها ذكراً للدموع على الأطلال أو بكاء على الديار؛ ذلك لأنه لم يكن في رحيل بل كان ماثلاً بين يدي عمرو بن كلثوم، فعلام يبكي؟

وكذلك كان شأن صاحبه – الحارث بن حلزة – الذي استبدل ذكر الأطلال بالحديث عن المرأة الظاعنة ، وهذا ربما يكون دليلاً واضحاً على أن حديث الشعراء في معظم قصائدهم عن الأطلال إنما هو تعبير عن رحلة هؤلاء الشعراء في وصف الأطلال التي تاقت نفوسهم إليها.

ويأتي عنترة بن شداد ليلحق بأخيه طرفة في عدم اللجوء إلى البكاء أثناء الوقوف بالأطلال. ولم لا وعنترة هو الفارس الذي تهابه القبائل وتحسب لمعاركه ألف حساب. أنظنه يبكي دمعاً على طلل يراه أثناء رحلته أو على منزل قد عاش فيه؟ إن عنترة قد لا يعرف الاستقرار في حياته ، فهو دائم الترحال بين الفينة والأخرى ليقضي شئون حياته المختلفة وغيرها من المتطلبات الحياتية التي تفرضها عليه ظروف بيئته.

فلا أجده يبكي إلا في قوله: [(١)]

أَفمِـنْ بُكـاءِ حمامـةٍ في أيكـةٍ ذَرَفْتَ دموعَـك فـوقَ ظَهْـرِ المحْمـلِ

---

(١) عنترة بن شداد: الديوان، تحقيق محمد سعيد المولوى، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة ١٩٦٤، ص١٩٩.

وقوله: [١]

مـا بـالَ عينِكَ لا تمـلُّ مـن البكـا   رمـدُ بعينِـكَ أمْ جَفـاكَ كَرَاهـا

وقوله:

وقفـتُ بـه ودمْعِـى مِـنْ جُفُـونِى   يَفـيضُ علـى مَغَانيـه الخَـوالِى
وكيـف يُجيبنـى رسـمُ محيـلُ   بعيـدُ لا يـردُّ علـى سـؤالِى
إذا صـاحَ الغَـرابُ بـه شَـجَانى   وأجـرى أدْمُعـى مِثْـل اللآلِـى

ويقول النابغة الذبياني أثناء وقوفه بمنازله: [٢]

وقفتُ بها القَلُوصَ على اكتئابٍ   وذاك تفـارُطُ الـشَّوقِ المُعَنِّـى
أسـائلُها وقـد سَـفَحتْ دُمُـوعى   كـأنَّ مغَيْـضَهُنَّ غُـروبُ شَـنَّ
بُكـاءَ حمامـةٍ تـدْعُو هـدَيلاً   مُفجَّعـةٍ علـى فَـنَنٍ تُغنـى

ويذكر زهير بن أبي سلمى الدمع على سبيل التشبيه، وذلك في قوله: [٣]

كأنَّ عَينِيْ وقد سالَ السَّليلُ بهِم   وَعبْرةُ مـا هُـمُ لـو أنَّهُم أَمَـمُ

ويقول الأعشى: [٤]

فَهاجَتْ شَـوْقَ مَحْزونٍ طَـرُوبٍ   فأسْبَـلَ دَمْعَـه فيهـا سِجَامَا

وأخيراً لا يبكي لبيد بن ربيعة - في الغالب - إلا على الطلل؛ لذلك يقول في ديوانه: [٥]

---

(١) الديوان السابق: تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، نشر مكتبة القاهرة ١٩٦٩، ط١، ص١١٥، ص١٩١.
(٢) الديوان، ص١٢٥.
(٣) الديوان، ص١٠٢.
(٤) الديوان، ص٢٤٥.
(٥) الديوان، ص٢٦٧.

ذكــرتُ بــه الفــوارسَ والنَّــدامىَ فَــــدمْعُ العـــيْنِ ســـحٌّ وانْهِمَـــالُ

٢-الحيوان:

لقد كان موقف الإنسان الجاهلي من الحيوان متعدد الأغراض، فتارة يستأنس به من وحشة البيئة التي تحيط به، وتارة أخرى يفتك به ويصبح فريسة بين يديه ليشبع غائلة الجوع التي تهدده بين الحين والآخر.

فاستخدام الشعراء للناقة والفرس وغيرهما من الحيوانات الأليفة قد يكون مختلفاً عن استخدامهم للحيوان الوحشي: من ثور، وبقرة، وحمار وحشي، وذلك من خلال ما تسمح به قدرتهم على التعبير، ومهارتهم في استخدام الصور التي يهتدون إلى رسمها.

ويبدو أن بعضاً من شعراء المعلقات قد استخدم نوعاً بعينه من أنواع الحيوان، الذي تغلب عليه المسكنة والضعف.. وكأن الشاعر يسوق همسة عتاب للدهر الذي غير معالم وطنه ونال منه نيلاً يستحق عليه العتاب.

فإذا كانت رحلة الشاعر من دياره ومنازله مثيرة للحزن، فليس غريباً أن نجد شعراء المعلقات قد استخدموا بعضاً من هذا الحيوان؛ للدلالة على الوحشة التي ملأت قلب الشاعر أثناء مروره بتلك الديار. أو للدلالة على الرغبة في عودة تلك الديار والمنازل إلى الأمن والطمأنينة؛ كي يهدأ من عناء السفر وكد الرحيل.

فامرؤ القيس حينما مر على ديار حبيبته - التي فارقته - فقد صادف في عرصاتها بعر الأرام؛ وذلك في معلقته:(١)

تَـــرَى بَعَـــر الأرْآمِ في عَرَصَـــاتِها وقِيعانِهـــا كـأنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلُ

(١) الديوان، ص٨.

وقوله:[(١)]

لِمَــن الــدِّيارُ غَــشِيتُها بــسُحَامِ فَعَمَــايَتْين فَهــضْبِ ذى أقْــدامِ
فـصَفَا الأطـيط فَصاحتَين فغاضـرٍ تمــشِى النِّعــاجُ بهــا مــع الأرْآمِ
دارُ لهنـــدٍ والرَّبـــابِ وفَرْتَنَـــى ولمـــيسَ قبـــل حـــوادِثِ الأيـــامِ

ويقترب عبيد بن الأبرص كثيراً عما نهجه امرؤ القيس في استخدامه لتلك الأرآم والنعاج أو غيرها من هذه الفصيلة الحيوانية التي يستخدمها بعض الشعراء للتعبير عن الأسى والحزن، حيث الوحشة التي ملأت أرجاء منازله ودياره ؛ وذلك في قوله:[(٢)]

دَارُ بهـــا عِـــينُ النِّعـــاجِ رَوَاتِعـــا تَقْـــرو مــــسارِبَها مــــع الأرْآمِ

ويشارك زهير بن أبي سلمى أخويه السابقين في هذه الصورة التي رسمها في معلقته. حيث إن دار حبيبته "بالرقمتين" قد أصبحت مراحاً لبقر الوحش والأرآم، فقد يخلف بعضهن بعضاً، "وأنهن ينمن أولادهن إذا أرضعهن، ثم يرعين، فإذا ظنن أن أولادهن قد أنفدن ما في أجوافهن من اللبن صوتن بأولادهن. فينهض من مجاثمهن للأصوات؛ ليرضعن"[(٣)].

وذلك في قوله:[(٤)]

ودارُ لهـــا بـــالرَّقْمتينِ كأنَّهـــا مَراجــعُ وَشْــمٍ في نواشِــرِ مِعــصَمِ
بهـــا العِـــينُ والأرْآمُ يُمـــشِينَ خِلْفَـــةً وأطلاؤها ينهضْنَ مِن كلِّ مَجْثِمِ

---

(١) الديوان، ص١١٤.

(٢) الديوان، ص١٢٢. وانظر كذلك ص١١، ١١٢ حيث إنه استخدم كلمة "الوحوش" للدلالة على قمة الوحشة التي آلت إليها أماكنه ودياره.

(٣) الديوان، تعليق وشرح: د. فخر الدين قبادة، ص١٠.

(٤) الديوان، ص٩، ١٠. وانظر أيضاً ص١٢٣.

وعلى الرغم من أن طرفة بن العبد لا يحزنه ربع قد خلا من أنيسه، أو أن دياره قد آلت إلى الآرام والطيور والحشرات إلا أننا نفهم من كلامه أن أكثر هموم الشعراء رؤيتهم الأماكن خالية من الأهل والأحبة، وقد أصبحت مرتعاً للوحوش والظباء؛ وذلك في قوله:(١)

وَلاَ شَاقَنى رَبْعُ خَلاَ مـن أنيسِهِ فأضْحَتْ بِهِ آرَامُهُ وزَقَازِقُهْ

ويطرق النابغة هذه الصورة أيضاً. لكنه يوسع نطاق الوحشة التي سادت أماكنه التي كان يعمرها الأمن؛ وذلك في قوله:(٢)

بها كلُّ ذَيالٍ وَخنْساءَ تَرْعَوِى إلى كلِّ رَجَّافٍ مِن الرَّمْلِ فارِدِ

وأخيراً، لا يختلف لبيد بن ربيعة عن غيره من شعراء المعلقات في استخدامهم للحيوانات التي ترمز إلى شدة مخاوف الشعراء التي أحاطت بهم أثناء رحيلهم عن أماكنهم وديارهم؛ وذلك في قوله:(٣)

لِمَنْ طللُ تضمَّنَه أثَالُ فَسَرْحَةُ فالمَرَانَةَ فالخَيَالُ
فنبعُ فالنبيعُ فذو سُدَيرٍ لآرام النِّعاج به سِخَالُ

٣- النبات:

لاشك أن هناك بعضاً من النباتات قد جاءت في حديث الشعراء عن وصف الطلل لتعبر عن حالة مضطربة قد اعترتهم منذ قيامهم للرحيل.

هذه النباتات على الرغم من أنها تختلف من شاعر إلى آخر في دلالاتها إلا أنها تقترب في أغلب الأحيان عند هدف معين.

---

(١) الديوان، ص٢١٩. وانظر كذلك صفحة ١٩٣، ١٩٤. حيث إنه يذكر العين والظلمان.

(٢) الديوان، ص١٣٨.

(٣) الديوان، ص٢٦٧، وانظر صفحة ٢٦٩ أيضاً. حيث ذكر الظباء التي قد جاست خلال أطلاله.

فلعل أمرأ القيس كان محقاً حينما اختار حب الفلفل الذي شبه به بعر الأرآم الذي تناثر في عرصات الديار، والحنظل الذي يدل على تحمل الشاعر قسوة الليالي، "فالحنظل له حرارة تدمع منها العين، فشبه ما جرى من دمعه لفقد أهل الدار بما يسيل من عين ناقف الحنظل.

وإنما خص ناقف الحنظل لأنه لا يملك سيلان دمعه، كما لا يملكه من اشتد شوقه وحزنه"[(١)].

وذلك في قوله:

تَـرَى بعـر الأرْآم في عَرَصـاتِها وقِيعانِهـا كأنَّـهُ حَـبُّ فُلْفُـلِ
كـأنِّى غَـداةَ البـيْنِ يـوْمَ تحمَّلـوا لـدَى سَـمُراتِ الحـيِّ نـاقِفُ حَنْظَـلِ

وفي معلقة لبيد ذكر لفروع الأيهقان التي نمت وترعرعت للظباء وأفراخ النعام، حيث ملأت الديار التي خلت من ساكنيها؛ فتألم الشاعر لذلك أشد الألم.

وهذا في قوله:[(٢)]

فَعَلا فُرُوعُ الأَيهُقَـانِ وأطْفَلَـتْ بالجهلتيـن ظباؤهـا ونَعَامُهـا

٤-المطر:

لقد تحدث الشعراء الجاهليون عن المطر في صورتين مختلفتين هما:

١- صورة الرحمة: حيث الأمطار الخفيفة التي تحي موات الأرض، وتجعل كل شيء حياً: "فالأمطار الرقيقة تنبت في الرمال الظمآى الكلأ والأزهار، وتحول وجه الأرض العابس الكئيب إلى وجه مشرق باسم، فإذا قطعان الوحش ترود الطلل آمنة مطمئنة، وإذا أطلاؤها تنهض من كل مجثم، وقد غمرها انتصار وفرح"[(٣)].

---

(١) الديوان، ص٩.

(٢) الديوان، ص٢٩٨.

(٣) المطر في الشعر الجاهلي، ص١٣٤.

٢- صورة الدمار والهلاك والخراب: حيث الأمطار الغزيرة والسيل العرم الذي يؤدي إلى هروب الظباء والنعام.. فليس غريباً أن يستكمل بعض الشعراء بهذه الصورة وحدة الجو النفسي، حيث المرور بالمنازل الخربة والديار الموحشة؛ فيقول امرؤ القيس:(١)

ديارُ لسلْمى عافياتُ بذى خالِ ... ألحَّ عليها كلُّ أسْحَمَ هَطَّالِ
وتحسَبُ سلمى لا تزالُ ترىَ طلاً ... من الوحشِ أو بَيْضاً بِمَيْثاءَ مِحْلالِ

فيعلق شارح الديوان بقوله: "إن هذه الديار قد تعفت ودرست لإلحاح المطر عليها ولزومه إياها"(٢).

فعلى الرغم من أن الشاعر قد استهل رحلته بالدعاء للطلل إلا أنه تحول عنه؛ ليفجعنا بذكر الديار التي تعفت ودرست حينما مر عليها سحاب أسود، حيث أسقط عليها مطراً غزيراً قد أدى إلى هروب الظباء والنعام فأصبحت الديار خاوية على عروشها.

ويأتي عبيد بن الأبرص ليجمع بين صورة الدمع الهامل على الديار الخربة وصورة الريح المدمرة والأمطار الغزيرة التي حولت الأماكن الآمنة إلى مراتع ترودها الوحوش وتتجول في قيعانها الظباء والآرام وجماعات النعام وأسراب الثيران الوحشية؛ وفي ذلك يقول:(٣)

أَمِن رُسُومٍ نُؤْيِها ناحِل ... ومن ديارٍ دمعُك الهامِلُ
قدْ جرَّتِ الريحُ به ذيلَها ... عاماً، وجونٌ مُسبِلٌ هاطِلُ
حتى عَفاها صَيِّبٌ رعده ... دَانِى النَّواحى مُسْبِلُ وابِلُ

ولقد استخدم أيضاً كلمتي "مُلِّث، ومُرْجَحِنّ" ليدل بهما إلى شدة الوحشة التي حلت بالديار؛ وذلك في قوله:(٤)

---

(١) الديوان، ص٢٧، ٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص٢٨.

(٣) الديوان، ص٩٧، ٩٨.

(٤) الديوان، ص٢١. وانظر صفحة ١٠١ لاستخدامه كلمة "هطَّال".

لِمَـــن الـــدَّارُ أقْفَـــرَتْ بالجِنـــابِ غَيْـــرَ نُـــؤْيٍ وَدِمْنَـــةٍ كالكِتـــابِ
غَيَّرَتْهـــا الـــصَّبا ونَفْـــخُ جَنُـــوبٍ وشَـــمالٍ تـــذرو دُقـــاقَ التّـــرابِ
فَتَراوَحْنهـــــا وكـــــلُّ مُلِـــــثٍّ دائـــمِ الرعـــد مُـــرْجَحِنّ الـــسَحَابِ
أوْحَـشَتْ بعـدَ ضُـمَّرٍ كالـسَّعالى مـــن بنـــاتِ الوجيـــهِ أو حـــلابِ

وعبر طرفة بن العبد بالسحاب الأسود الهطول ليشير به إلى أن ديار حبيبته التي يمر بها قد أصبحت موطناً لهبوب الريح الشديدة وهطول الأمطار الغزيرة؛ فتغيرت علامات الديار، وظهرت عليها علامات البلى والقدم؛ وفي ذلك يقول:(١)

وبالـــسَّفحِ آيـــاتُ كـــأنَّ رُسُـــومَها يَمَـــان وَشَـــتْهُ رَيْـــدَةُ وَسَـــحُول
أَرَبَّـتْ بهـا ناجَـةُ تَزْدَهِـى الحَـصَى وأسْـحَمُ وكّـاف العَـشِيِّ هَطُـولُ
فغيَّـرن آيـاتِ الـديارِ مـع البِلَـى وَلـيْس علـى رَيْـبِ الزمـانِ كفيـلُ

وقال عنترة بن شداد أيضاً:(٢)

طـال الثَّـواءُ علـى رسـومِ المنـزلِ بـين اللَّكيـكِ وبـين ذاتِ الحرمـلِ
لعِبـتْ بهـا الأنـواءُ بعـد أنيـسها والرَّامـساتُ وكـلُ جـوْنٍ مـسْبلِ

وقال النابغة أيضاً، مستخدماً قوة المطر في إعفاء الدار:(٣)

وقفـتُ بربـعِ الـدارِ قـد غيَّـر البِلَـى معارِفَهـا والـساريات الهواطـلُ
أسـائلُ عـن سُعْدى وقـد مـرَّ بعـدنا علـى عَرَصـاتِ الـدارِ سـبْعُ كوامـلُ

وتتكرر الصورة نفسها عند زهير بن أبى سلمى في قوله:(٤)

(١) الديوان، ص١١٧.
(٢) الديوان، تحقيق محمد سعيد مولوى، ص١٩٩.
(٣) الديوان، ص١١٥، وانظر أيضاً صفحة ١٣٧، ١٤١، ١٤٩.
(٤) الديوان، ص١١٤. وانظر صفحة ١٢٢، ١٢٣.

لِمَـنِ الـديارُ بِقُنَّـةِ الحِجْـرِ؟ أَقْـوَيْنَ مـن حِجَـجٍ ومـن شَـهْرِ
لَعِـبَ الزمـانُ بهـا وغيَّرهـا بَعْـدِي سـوافِي المُـورِ والقَطْـرِ

وتتردد الصورة نفسها عند الأعشى في استخدامه لكلمة (ملث) الرامزة إلى المطر الشديد الذي قد غير آيات الديار؛ فأصبحت غير واضحة المعالم، مما يؤدى إلى حزن الشاعر فيبكي بكاء شديداً كما بكى على ذلك من قبله عبيد بن الأبرص.

لذلك يقول الأعشى:[١]

دارُ لهـا غيَّـرَ آياتِهَـا كُـلُّ مُلِـثٍّ صَـوْبُهُ زَاخِـرِ

وأخيراً، يخص لبيد بن ربيعة الطلل بالذكر كعادته، مبيناً أثر السيول الجارفة فيه، حتى أصبحت صماً خوالد لا يبين كلامها.

وذلك في قوله من معلقته:[٢]

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها زُبُـرُ تُجِـدُّ مُتُوْنَهَـا أقْلامُهَـا

٥- الرياح:

ولازالت عوامل الهدم النفسي تلاحق الشعراء أثناء رحيلهم ؛ فصورة الرياح كانت مثالاً واضحاً لذلك، فهي ليست اقل ضرر من آثار السيول والأمطار على منازلهم وديارهم، "فالرياح تبعث في نفوسهم الألم لأنها تكون قاسية حتى على الأطلال التي كانت تمثل ذكريات حبهم القديم"[٣]؛ لذلك يقول عبيد بن الأبرص:[٤]

---

(١) الديوان، ص١٨٩.

(٢) الديوان، ص٢٩٩.

(٣) الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص٥٨.

(٤) الديوان، ص١٠١.

يــا دارَ هنْــدٍ عَفاهــا كُــلُّ هَطَّــالِ بــالجَوّ مِثْــلَ سَــحِيقِ اليُمنَــةِ البــالى
جَـرَتْ عليهـا ريـاحُ الـصيفِ فاطَّرقـتْ والــــريحُ ممــــا تُعفيهــــا بأذْيــــالِ
حَبَــسْتُ صِــحابي كــي أُســائلها والــدَّمعُ قـد بـلَّ مِنِّـى جَيـبَ سِـرْبالى

فالصور الثلاث: المطر، والرياح، والدمع قد اجتمعت في هذه الأبيات، لتبرز المعنى الذي أراده الشاعر في توضيح فكرة الرحيل عن هذه الأماكن التي عز فراقها عليه، فلم يستطع أن يقترب منها أكثر من ذلك فكفته أداة النداء "يا" حتى لا يزيد كربه وتكثر أحزانه.

وهذا طرفة بن العبد قد استخدم كلمة "نأجة" بعينها ليوحي بها إلى الرياح الشديدة التي تركت آثاراً وخيمة على الديار التي يمر بها. فيقول:(١)

أَرَبَّـتْ بهـا نَأْجـةُ تُزدَهـى الحَـصَى وأسْـحَمَ وكَّـافُ العَـشِيِّ هَطُـولُ
فغيَّــرْنَ آيــاتِ الــديارِ مــع البِلَــى ولـيْس علـى ريْـبِ الزمـانِ كفيـلُ

ويقول شارح الديوان: "لقد أصبحت ديار الحبيبة التي تحولت إلى أطلال موطناً دائماً لهبوب الريح الشديدة، وهطول الأمطار الغزيرة"(٢).

وكذلك في قوله عنترة:(٣)

لِعبْــت بهــا الأنــواءُ بعــد أنيــسها والرَّامِــساتُ وكــلُّ جـوْنٍ مُـسْبلِ
أفمــن بكــاءِ حمامــةٍ في أيكــةٍ ذرفـتْ دموعَـك فـوقَ ظهـرِ المحْمـلِ

فالصور الثلاث: المطر، والرياح، والدمع جاءت بالترتيب كما جاء بها من قبل عبيد بن الأبرص. وهذا ما لاحظته من خلال ترتيب الشعراء ترتيباً تاريخياً.

---

(١) الديوان، ص١١٧.
(٢) المصدر السابق، ص١١٧.
(٣) الديوان، ص١٩٩.

وفي قول النابغة:[(١)]

تَعاوَرَهـا الأرواحُ ينسِفْنَ تُرْبَها وكلُّ مُلِثٍّ ذى أهاضِيْبَ راعِدِ

أي اختلفت على الأماكن التي عهدوها ريح بعد ريح، فمحت آثارها وغيرت رسومها. بل من شدتها كانت تقتلع وتستأصل شأفة ما أمامها من أبنية ومنازل.

وعند زهير تتكرر الصورة نفسها، وذلك في استخدامه لكلمة "الأرواح" التي تعني الرياح الشديدة؛ وذلك في قوله:[(٢)]

قِفْ بالديارِ التي لمَ يعْفُها القِدَمُ بلى، وغيَّرها الأرواحُ والدِّيَمُ

وقوله:[(٣)]

لَعِبَ الزمانُ بها وغيَّرها بَعدي سَوافِي المُورِ والقَطْرِ

فيقول شارح الديوان: "إن الرياح والأمطار ترددت على هذه الديار، حتى عفت رسومها، وغيرت آثارها، بما سفت الرايح عليها من التراب، ومحت الأمطار من الرسوم والآثار".

وأخيراً، ينقل الأعشى الصورة بدرجة تتناسب مع رياح الصبا؛ وذلك في قوله:[(٤)]

لِمَيْثاءَ دارُ قد تعفَّتْ طُلُولُها عفتْها نَضْيضَاتُ الصَّبا فَمَسيْلُها

لِما قد تعفَّى من رمادٍ وعرْصَةٍ بَكيْتُ وهل يبكي إليك مُحِيلُها

فالنضيضات "المطر القليل" تتناسب مع رياح الصبا، فأثرهما واضح على ساحة الدار لا على بناء الدار الذي يحتاج إلى تدميره ريح عاصف، وأمطار هطول

(١) الديوان، ص١٣٧. وانظر صفحة ١٤٩.

(٢) الديوان، ص ١٠٠.

(٣) الديوان، ص ١١٤، ١١٥.

(٤) الديوان، ص ٢٢٥.

مدمرة. فالأعشى قد وفق في هذا التناسب اللفظي في صورته التي عرضها. وإن ابتعد قليلاً عما نهجه سابقوه من شعراء المعلقات.

ويتضح مما سبق، وعلى ضوء العناصر السابقة أن معظم شعراء المعلقات لم يقفوا لوصف الأطلال أو الديار في أشعارهم إلا ليعلنوا عن رحيلهم من أوطانهم، الذي جلب عليهم الحزن والألم. وهل هناك من خطب أقسى على أنفسهم من الرحيل؟!

وتبقى هناك ثلاثة مظاهر أخرى في وصف شعراء المعلقات للطلل أثناء رحيلهم وانتقالهم من مكان إلى آخر. هذه المظاهر تتلخص في:

١- وصف مظهر الوقوف:

أما عن وقوف الشاعر بمفرده أمام الأطلال فيقول عبيد بن الأبرص:(١)

وقفتُ به أبكي بكاءَ حمامةٍ أراكيَّةٍ تدعُو الحمامَ الأَوَارِكا

ويكثر عنترة بن شداد من الوقوف وحده على دياره ومنازل أحبابه؛ فيقول في معلقته:(٢)

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنَّها فَدنُ لأقضىَ حاجة المُتلوِّمِ

وكذلك يقف النابغة - في معلقته - على الديار؛ فيقول:(٣)

وقفتُ فيها أُصيْلاناً أُسائِلُها عَيَّتْ جواباً وما بالرَّبْعِ من أَحَدِ

وكذلك يقف زهير محدداً الزمان الذي وقف فيه، كما حدده من قبله النابغة؛ فيقول في معلقته:(٤)

---

(١) الديوان، ص ٩٢. وانظر ص ١٣٠.

(٢) الديوان: تحقيق محمد سعيد مولوي، ص ١٤٩. وانظر ص ١٩٩ أما بتحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، فينظر ص ١٩١، ٢٣٢.

(٣) الديوان، ص ١٤، وانظر ص ١١٥، ١٢٥.

(٤) الديوان، ص ١٠.

وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حِجَّةً فلأْياً عرفتُ الدارَ بعد التَّوَهُّمِ

وأخيراً، يقف لبيد بن ربيعة على الأطلال، على الرغم أنها لا تجيبه؛ فيقول في معلقته:[١]

فوقفتُ أَسْأَلُها وكيفَ سُؤالُنا صُمّاً خوالدَ ما يُبِينُ كَلامُها

وأما عن وقوفه مستعيناً بغيره من أصحابه فيقول امرؤ القيس الذي لا يقف وحده بل دائماً يستعين بالرفيق والرفيقين، ولما لا وهو الأمير الذي يلتف حوله كثير من الأصحاب:[٢]

قِفانْبكِ من ذِكْرى حبيبٍ وَمْنزِلِ بسِقطِ اللِّوى بين الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ

وقد يطلب الشاعر من صاحبيه أن يعرجا أو يعوجا أو بفعل الأمر ألما. وقد يكون الاختلاف بين الوقوف والتعريج على حسب قرب الديار أو بعدها عن الشاعر، كما ذهب إلى ذلك الدكتور محمد زغلول سلام [٣].

فيقول امرؤ القيس:[٤]

ألِمَّا على الرَّبْعِ القديمِ بَعِسْعَسَا كأنِّي أُنادي أو أُكلِّمُ أخْرَسَا

ويقول عبيد بن الأبرص مستعيناً بخليليه:[٥]

يا خليليَّ قِفا واستخْبِرا المنزِلَ الدارِسَ من أهْلِ الحِلالِ

---

(١) الديوان، ص ٢٢٩. وانظر ص ٧٣.

(٢) الديوان، ص ٨. وانظر ص ٨٩.

(٣) مدخل إلى الشعر الجاهلي، ص ١٧٢.

(٤) الديوان، ص ١٠٥. وانظر ص ١١٤ حيث استخدم كلمة (عوجا).

(٥) الديوان، ص ١١٥.

ويقترب طرفة بن العبد من قول عبيد السابق؛ فيقول:(١)

يا خليليَّ قِفــــا أخْبِرْكُمــــا   عنْ أحادِيثَ تغشَّتْنــــــي وَهَمْ

لكن عنترة يستخدم الصاحب لا الخليل، حينما يمر بديار حبيبته؛ فيقول:(٢)

يا صاحبي قفْ بالمطايــــا ساعةً   في دار عبلـــــة سائلاً مغناهــــا

وزهير بن أبي سلمى لا يقف كثيراً أمام الأطلال. فمرة قد وقف عليها بنفسه، والأخرى قد استعان بصاحبه كما استعان غيره من الشعراء السابقين؛ وذلك في قوله:(٣)

قفْ بالديار التي لم يَعْفُها القِــدَمُ   بلى وغيَّـرها الأرواحُ والدِّيــــمُ

وكذلك الأعشى الذي لا يتعمد الوقوف بالديار والأطلال؛ فهو القائل:(٤)

ما بكـاءُ الكبيــــرِ بالأطلالِ   وسُؤالِي فهــــلْ تَرُدَّ سُؤالِــــي

وأخيراً، يستعين لبيد بصاحبه مرة واحدة، وذلك في قوله:(٥)

أَلَمْ تُلْمِـــــمْ على الدِّمنِ الَخوالي   لِسلْمَـــــى بالَمذَانبِ فالقُفَـــالِ

٢- وصف الأماكن:

مما لا شك فيه أن الشعراء قد طافوا بأماكن كثيرة لا حصر لها.. تلك الأماكن كانت مدعاة لذكر الحبيبة وأيام الشباب، وكذلك كانت اعتزازاً بحمى القبيلة، وارتباطاً بترابها الذي يعتز به أبناؤها.

ولقد تنقل شعراء المعلقات بين الديار والمنازل والأطلال والرسوم والدمن، ولم

---

(١) الديوان، ص ١٣٠. وانظر ص ٣٠ حيث استخدم كلمة (وقوفا).

(٢) الديوان، بتحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ١١٥. وينظر ص ١١٨، ٢١٤، ٢٢٣، حيث استخدم خليليه مستعيناً بهما في رحلته.

(٣) الديوان، ص ١٠٠.

(٤) الديوان، ص ٥٣.

(٥) الديوان، ص ٧٢.

ينسوا أيضاً مخاطبة الربع؛ حتى يكتمل مشهد رحيل شعرائنا عن ديارهم التي عزموا الرحيل عنها، وذلك من خلال وصفهم لتلك الأماكن في مقدمة قصائدهم الشعرية المعروفة باسم المقدمة الطللية.

٣- ذكر المحبوبة:

من الملاحظ أن شعراء المعلقات - أحياناً - يذكرون اسم المحبوبة في معرض حديثهم عن الأطلال؛ وفي ذلك يقول امرؤ القيس:[١]

ديـــارُ لِهنــــدٍ والرَّبــــابِ وفَرْتَنَـــي ... ليالِيَنـــا بـــالنَّعف مـــن بَـــدَلانِ

ويقول طرفة بن العبد:[٢]

لِخوْلَـــةَ أطـــلالُ بِبُرقَـــةِ ثَهْمَـــدِ ... تلُوحُ كباقي الوشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ

والملاحظ أيضاً أن هناك صلة وثيقة بين ذكر الشعراء للمرأة في رحلة وصف الأطلال وذكرها مرة أخرى في رحلة الظعائن. أما ذكرها في رحلة الأطلال فقد يحمل دقة الشاعر في وصف الأماكن التي سيتركها عما قليل، وكأنه يخشى ألا يعود إليها مرة أخرى وقد ضاعت معالمها. فالشاعر كان دقيقاً في رسمه لأماكنه حيث الجبال والسهول والهضاب.

وأما ذكرها في مشهد الظعائن فكان تعبيراً واضحاً عن رحلة الشاعر وذلك لأن القبيلة قد رحلت بظعائنها واقتلعت معها كل جذور المودة والحب والأمن والاستقرار من قلب الشاعر. فهل هناك بقاء له في تلك الأماكن الموحشة بعد ذلك؟ لا أظن بقاء للشاعر في تلك الأماكن؛ لذلك راح يرسم لنا صورة صادقة لما تتجرعه نفسه من حسرات كادت تقتله. وفي الفصل القادم مزيد من التوضيح في هذه القضية التي شغلت كثيراً من الباحثين قديماً وحديثاً.

---

(١) الديوان، ص ٨٥. وينظر ص ٩، ٢٧، ١١٤، ١١٩.

(٢) الديوان، ص ٣٠.

الفصل الثاني

رحلة الظعائـن

إن نقطة البداية في الكتاب عن رحلة الظعائن عند شعراء المعلقات ربما تبدأ منطقياً من خلال العلاقة بين الظعائن وبقية أجزاء القصيدة.

فلعل العلاقة بين موقف الشاعر من الطلل وموقفه من الظعائن تكشف - على مستوى التكنيك - عن حس التنظيم في البعد الزمني الذي يوظفه الشاعر لخلق أقصى درجة من التأثير العاطفي حيث إن لحظة الظعائن تنتمي إلى الماضي - وذلك في استخدام الشعراء للفعل الماضي بكثرة - وتنتمي لحظة الأطلال إلى الحاضر، وذلك كله يكون فرصة للشاعر للانتقال بين الماضي والحاضر، أو نقل الحاضر إلى الماضي، أو رؤية الحاضر في ضوء الماضي.

والمرأة في القصيدة الجاهلية قد شغلت مكاناً بارزاً. فالشعراء قد وصفوا الهيام بها، والحنين للقائها، والجزع لفراقها حتى ليبدو الشاعر البطل الذي يصون حماها، ويناضل من أجلها، وهذا كله يدلنا على ما كانت تنعم به المرأة العربية في مجتمعها العربي، وما كانت تشغل من قلب الرجل العربي- وبصفة خاصة الشعراء- في الجاهلية.

وفي الحقيقة كانت المرأة الظاعنة مجالاً لكثير من تفسيرات المؤلفين القدماء والمحدثين، حيث اختلفت فيها آراؤهم ومذاهبهم. وكانت أهم تلك التفسيرات:

١- التفسير الأسطوري

٢- التفسير الواقعي

أما أصحاب التفسير الأسطوري فيعتقد أحدهم أن رحلة المرأة في الشعر الجاهلي هي رحلة الشمس كل يوم ورحلتها في الصيف والخريف والشتاء والربيع(١).

ويرى آخر - الظعائن - على أنها رحلة الشمس اليومية؛ وفي ذلك يقول: "والذي لا شك فيه أن الظعن في إطار المقدمة الطلية إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجية، وليس تعبيراً عن وقاع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقنص والحرب.. فكم يكون صعباً أن نتصور امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحة وهو في حزنه يتغنى بفرحها! إلا أن يكون البديل أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم"(٢).

وفي تقسيم الدكتور علي البطل للرحلة يذهب إلى أن رحلة قوم المحبوبة لا تخرج عن التفسير الطقوسي الذي يحيط بها وتتعلق هي به؛ وذلك في قوله: "الرحلة في الشعر العربي رحلتان: رحلة قوم المحبوبة عن منازلهم، ورحلة الشاعر على ناقته. والرحلة الأولى هي التي تتعلق بالماء، وهي التي تمتلئ بالطقوس، إذ يمر الشاعر بالديار خالية مجدبة، ولكنه يرينا شيئاً آخر إلى جوار بقاياها"(٣).

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٣١.

(٢) د. أحمد كمال زكي: مجلة فصول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣، وينظر أيضاً: د. أحمد كمال زكي: الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - نشر مكتبة الشباب ١٩٧٥، ط ١، ص ٨٣، ٨٤.

(٣) د. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها - نشر دار الأندلس ١٩٨١، ط ٢، ص ٢٣٠ وما بعدها.

وهناك دراسات جادة أخرى تتناول الظعائن وما يدور حولها تناولاً أسطورياً طقوسياً إلا أنها - كثيراً - تبتعد عن الشعر نفسه بقدر ما تقترب من الكشف عن أصول أسطورية أو طقوسية للعناصر الشعرية[١].

وأما أصحاب التفسير الواقعي فيرى معظمهم أن رحلة الظعائن لا تخرج عن واقعها البيئي. فحياة الظعن والترحل كانت تمثل الحياة العظمى لبدو الصحراء الذين كانوا في سفر دائم.

فابن قتيبة كان رائداً لهذا التفسير وذلك في قوله: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذا كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان به"[٢].

ويستريح مؤلفون آخرون لرأي ابن قتيبة في ربط الظعائن بالبيئة التي يعيشون تحت لوائها، وبما تفرضه عليهم من قوانين جديرة بالتقديس والاحترام.

فيذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن "الشعراء كانوا كثيراً ما يصفون ظعنها وهي ترحل في الجزيرة من موضع إلى موضع، وكانت الرحلة أساساً في حياتهم، فهم يرحلون وراء منابت الغيث، وينتقلون معها حيث حلت"[٣].

ويرى كذلك الدكتور بدوي طبانة أن "المعلقات قد صورت المجتمع العربي كما هو، فبرزت فيها صور مختلفة لذلك المجتمع... وأهم هذه الصور ما رسمته

---

(١) محمود علي الحسن: الظعينة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، والملخص في مجلة أبحاث اليرموك - سلة الآداب واللغويات - المجلد الثاني، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٣٠ وما بعدها، وانظر كذلك: د. مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، نشر دار المعارف ١٩٨٦، ط ١، ص ١٢٥ وما بعدها. وكذلك: البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، ص ٨٧ وما بعدها... الخ.

(٢) الشعر والشعراء، ج ١، ص ٧٤.

(٣) العصر الجاهلي، ص ٢١٣.

المعلقات لحياة الظعن والترحل التي كانت تمثل حياة الغالبية العظمى من بدو الصحراء، الذين كانوا في سفر دائم، متتبعين مساقط الغيث ومنابع الماء ومواطن الرعي، حتى إذا زايلها السحاب وجف معينها ويبس كلؤها، تحولوا إلى غيرها من المواطن وراء الماء الذي يستقون منه، ويسقون غنمهم وإبلهم وخيولهم ويجدون عنده من العشب ما يطعمه حيوانهم الذي يركبون ويتخذون من ألبانه ولحومه طعامهم، ومن أصوافه وأوباره وجلوده أثاثاً ومتاعاً إلى حين"[١].

ويبدو أن قضية الظعائن عند بعض القدماء جاءت في معرض حديثهم عن مصطلح الغزل وتفسير النسيب، كما جاء عند قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر".

وكذلك عند الآمدي في "موازنته" حينما أشار إلى معنى النسيب بما فيه من بكاء على الأطلال وحديث عن الحبيبة الراحلة إنما هو تعبير عن الحنين إلى الوطن[٢].

ويشترك معهما ابن رشيق في "عمدته" بقوله: "فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل"[٣].

من هنا يبدو أن قضية المرأة الظاعنة قضية شائكة للغاية، وربما لا تتضح إلا بعد أن نتعرف على مدى صلة الظعائن – القصيدة - بموقف الشاعر من الأطلال. وقد يتضح ذلك في ثلاثة مظاهر أساسية:

في المظهر الأول: تأتي رحلة الظعائن، حيث إنها السبب في رحلة الشاعر من دياره ومروره بالأطلال. وهذا ما نجده عند امرئ القيس - على سبيل المثال - حيث ربط بين وقوفه بالديار والأطلال ورحيل الظعائن عنها. وهذا في قوله[٤]:

---

(١) د.بدوي طبانة: معلقات العرب، نشر دار المريخ، الرياضي ١٩٨٤، ط ٤، ص ١٩٢.

(٢) أمدى: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بدون تاريخ، ج ١، ص ٤٠٩.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج ١، ص ٢٢٥.

(٤) الديوان، ص ١١٥.

أوَ مـا تَـرَى أظعـانَهَنّ بـواكِراً　　　كالنَّخلِ من شَوْكانَ حين صِرامِ
حـورٌ تُعلَّـلُ بـالعبير جُلودُهـا　　　بِيضُ الوُجـوه نـواعِمُ الأجـسامِ
فَظَلِلْـتُ في دِمَـنِ الـديار كـأنَّني　　　نـشوانُ بـاكَرَهُ صَـبُوحُ مُـدامِ

ويقول زهير بن أبي سلمى أيضاً[1]:

فلمَّـا أن تحمَّـلَ آلُ ليلـى　　　جَـرَتْ بـيني وبيـنهُمُ الظِّبـاءُ
تحمَّـلَ أهلُهـا منهـا فبـانُوا　　　علـى آثـارِ مَـنْ ذَهَـبَ العَفـاءُ

في المظهر الثاني تأتي الظعائن داخل موقف الشاعر من الأطلال، كأن يلتفت الشاعر وهو يقف على الأطلال إلى لحظة الرحيل[2]. قال امرؤ القيس وسط الأطلال[3]:

كـأنِّي غَـداةَ البـيْنِ يـوم تحمَّلـوا　　　لـدَى سَـمُراتِ الحـيِّ نـاقفُ حنْظَـلِ

وفي المظهر الثالث تأتي صورة الظعائن مستقلة عن الأطلال، حيث لا يبدو هناك ربط بينهما. فالشاعر إما أن يبدأ قصيدته بالحديث عن الظعائن المتحملة مع قبيلتها دون وجود ذكر للأطلال. وإما أن يبدأها بالحديث عن الأطلال ثم يقول[4]:

تبصَّرْ خليليْ هل تـرى مـن الظعـائن　　　تحمَّلْـنَ بالعليـاءِ مـن فـوقِ جُـرْثُمِ؟
عَلَـونَ بأنمـاطٍ عِتـاقٍ وكِلَّـةٍ　　　واردٍ حواشِـيها مُـشاكِهةِ الـدَّمِ

---

(١) الديوان، ص ١٢٤.

(٢) د. حسن البنا عز الدين: مقالة، جماليات الزمن في الشعر، مجلة ألف- مجلة البلاغة المقارنة، العدد التاسع نشر الجامعة الأمريكية ١٩٨٩. ص ١١٢.

(٣) الديوان، ص ٩.

(٤) ديوان زهير، ص ١١.

أو كما يقول الأعشى[(١)]:

أصاحِ تَرى ظعائِنَ باكراتٍ   عليها العَبْقريَّةُ والنَّجُودُ

ومن الواضح في تلك المظاهر الثلاثة أن ثمة علاقة بين الأطلال والظعائن في إثارة الشوق أو الذكرى لدى الشعراء. وعلى الرغم من التفاوت الملموس هنا بين الموقفين فإن زاوية الرؤية ودرجة الوعي تكاد تكون واحدة، بل منصهرة في بوتقة الرحيل. في الوقت ذاته تكون الظعائن هي اللحظة الواصلة بين وعي الشاعر للزمن الذي يوظفه الشاعر لخلق أقصى درجة من التأثير العاطفي، من حيث تنتمي لحظة الظعائن إلى الماضي وتنتمي لحظة الأطلال إلى الحاضر؛ فيكون التعليل بين الموقفين كما في المظهر الأول، أو استيعاب لحظة لأخرى كما في المظهر الثاني، أو التظاهر بعدم وجود علاقة بينهما كما في المظهر الثالث. لذلك يعطي الشاعر لنفسه الفرصة في اتساع زاوية الرؤية؛ ليستدعي بها إصغاء الأسماع إليه. ولكن إقرار صحة ذلك يتوقف على تحليل العناصر الرئيسية لرحلة الظعائن.

فلقد اتضحت عدة عناصر - في مصادر هذا الكتاب - لمشهد الظعائن المرتحلة من وطنها الحبيب، وتتلخص أهمها في:

١- وصف لحظة البداية
٢- إعلان البين
٣- حداة الركب
٤- وصف الهوادج
٥- غاية الرحلة واتجاهات الحركة

(١) الديوان، ص ٣٧٣. وجدير بالذكر أن ظعائن الأعشى تأتي معظمها في بداية القصيدة مستقلة تماماً عن موقف الطلل. انظر الديوان: ص ٧٧، ١٤٣، ٢١٣، ٢٥١.. الخ.

١- وصف لحظة البداية:

لقد اتضح وصف لحظة بداية انطلاق رحلة الظعائن في الاستفهام الذي كان شائعاً وملفتاً للأنظار، حيث شغف الشاعر الجاهلي في ترديد تساؤلات قد هامت بها نفسه، وضاق لها فؤاده، وتحير في الإجابة عليها عقله.

وفي الحقيقة أن شعراء المعلقات لم يقتصروا على صيغة واحدة من صيغ الاستفهام، بل تعددت عندهم حتى كادت تقترب. وكانت أشهر هذه الصيغ ما ردده امرؤ القيس - وتبعه آخرون من الشعراء - وذلك في قوله[١]:

تبـصَّرْ خليلِي هـلْ تَـرى مِـنْ ظعـائنٍ   سَـوالِكَ نَقْبـاً بـين حَزْمِـيْ شَـعَبْعَبِ

وتبعه أيضاً عبيد في قوله[٢]:

تَبَـصَّر خَليلِـي هـلْ تـرى مـن ظعـائِنٍ   سَــلَكْنَ غُميْــراً دونهُــنَّ غُمــوضُ

وكذلك عند زهير بن أبي سلمى في معلقته[٣]:

تبـصَّرْ خَليلـيْ هـل تَـرَى مـن ظعـائنٍ   تحمَّلْــنَ بالعليــاءِ مــن فَــوقِ جُــرْثُمِ

والملاحظ أن تلك الصيغة الشائعة لدى شعراء المعلقات كانت في جو من نسيب الشاعر نحو صاحبته؛ لذلك اختار الشاعر الخليل ليبوح له بما وصفه. فالخليل هو أحفظ الناس للأسرار وكتمان ما لا يباح نشره من أخبار، وخاصة إذا كان متعلقاً بأعراض النساء في القبيلة.

وأحياناً أخرى يلون الشعراء في صيغ الاستفهام، ولكنها تحمل معاني متقاربة،

(١) الديوان، ص ٤٣.

(٢) الديوان، ص ٧٩. وانظر صفحة ١٣١ في قوله:

تبين صاحبي أترى حمولاً   يشبه سيرها عوم السفين

(٣) الديوان، ص ١١.

والاختلاف قد يكون محصوراً في صور الخطاب من الواحد إلى الاثنين، أو الخطاب للجماعة دون مصاحبة الخليل.

وفي ذلك يقول امرؤ القيس[(١)]:

أوَ مـــا تَـــرَى أظعَـــانهُنَّ بـــواكِراً كالنَّخْلِ من شَوْكانَ حين صِرامِ

ويقول عمرو بن كلثوم - في معلقته - بعد أن اقترب من الظعينة متسائلاً عن أثر القطيعة لو أصرت على الفراق والرحيل[(٢)]:

قفـــي قبـــلَ التَّفـــرُقِ يـــا ظعينـــا نخبِّـــرْكِ الـــيقينَ وتُخبْرِينـــا

قفِـي نَـسألْكِ: هـل أحـدَثْتِ صُـرْماً لِـو شْـكِ الـبَينِ أم خُنْـتِ الأَمِينـا؟

ويخاطب الأعشى صاحبته "تياك" قائلاً[(٣)]:

أَلَـــا قُـــلْ لِتَّيـــاك مـــا بَالُهـــا أَلِلْـــبينِ تحْـــدَجُ أحْمالُهـــا؟

وقد يكون التساؤل موجهاً لصاحبيه؛ وذلك في قول عبيد بن الأبرص[(٤)]:

ألا تَقفـــانِ اليـــومَ قبـــلَ تفـــرُّقٍ ونـــأيٍ بعيـــدٍ واخـــتلافٍ وأشْـــغالِ

إلى ظُعُـــنٍ يَـــسْلكْنَ بـــين تَبالـــةٍ وبـين أعـالي الخـلّ لاحِقِـة التَّـالي

وأيضاً في قول النابغة الذبياني[(٥)]:

---

(١) الديوان، ص ١١٥.

(٢) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٤، ٣٢٥.

(٣) الديوان، ص ٢١٣. وانظر صفحة ٣٧٣ وذلك في قوله:
أصاحِ تَرى ظعائِنَ باكراتٍ عليها العبقريَّةُ والنُّجـــودُ

(٤) الديوان، ص ١١٣.

(٥) الديوان، ص ٢١٣.

قِفَـــا فتبيَّنَـــا أعُرَيْتِنَـــاتٍ تـــوخَّى الحـــيّ أم أَمُّـــوا لُباحَـــا

وكذلك في قول زهير ابن أبي سلمى[(١)]:

فقلـتُ، والـديارُ أحيانـاً يـشُطُّ بهـا صَرْفُ الأميرِ على من كـان ذا جَن

لِـصاحِبيَّ، وقـد زالَ النهـارُ بنـا هـل تُؤنـسانِ ببطنِ الجـوِّ مـن ظُعُنِ؟

وهناك تساؤل آخر وجهه عبيد بن الأبرص لأصحاب جمال مزمومة؛ وذلك في قوله[(٢)]:

لِمَـنْ جِمـالُ قُبيـلَ الـصَّبْحِ مزْمُومـهْ مُيمِّمـاتُ بـِلاداً غيْـرَ معْلومَـهْ

من هنا كانت قيمة الاستفهام عظيمة ودلالته البلاغية واضحة، "فالشعراء حينما أرادوا أن ينقلوا النفس لمشاهد حساسة ومؤثرة استخدموا صيغاً فنية تساعد على تمهيد الذهن، وتشد انتباه النفس فكانت صيغ الاستفهام الوجداني الفعالة في مآخذ النفس: لمن ظعن؟ هل ترى من ظعائن؟ وامتد هذا الغطاء الفني على طول ساحة القصيدة بجميع أقسامها حتى استولى على مختلف أغراضها، وحملت هذه الصيغ الفنية دلالات تلاءمت مع كل غرض أدت به إلى معنى مقصود ودلت عليه... كما أثارت هذه الصيغ الاستفهامية لدى السامع والمخاطب شتى ألوان التنبيه واليقظة وفتحت في مشاعره خواطر مغلقة، ولذلك هدف من ورائها الشاعر إلى إشراك الغير في العواطف التي يحسها والقضايا التي يعانيها"[(٣)].

وهناك صيغ أخرى تقارب صيغ الاستفهام من حيث دلالتها على إثارة الأذهان وتوقدها لما يقوله الشاعر. فمثلاً هناك بعض الشعراء قد استخدم صيغة التنبيه "ألا" التي تثير سمع المرء وتأخذ انتباهه وتمهد اهتمامه؛ كما ذكر ذلك امرؤ

---

(١) الديوان، ص ٢٧٩.

(٢) الديوان، ص ١٢٧.

(٣) خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص ٢٨٣.

القيس في قوله[١]:

ألا انْعمَ صباحاً أيها الرَّبعُ وانْطِقِ   وحدِّثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شِئتَ واصْدُقِ

وقول الأعشى الذي جمع بين استخدامه للأداة "ألا" والاستفهام أيضاً في بيت واحد؛ وهذا في قوله[٢]:

ألا قــلْ لتيَّـاك مــا بالُهــا   ألِلْــبينِ تُحْــدَجُ أحمالُهــا؟

وكذلك استخدامهم لصيغة "النفي والاستثناء" كما هو واضح عند عنترة بن شداد في قوله[٣]:

مــا راعَــني إلَّــا حَمولُــة أهلِهــا   وسْطَ الديارِ تَسُفَّ حب الخُمْخُم

وفي قول النابغة الذبياني[٤]:

ودِّعْ أمامــةَ والتَّوديــعُ تعْــذيرُ   ومــا وداعُــكَ مــن قَفَّــتْ بــه العِيرُ

ومــا رأيْتــكَ إلا نظــرةً عَرَضَــتْ   يــومَ النِّمــارةِ والمــأمُورَ مــأمُورُ

أنَّــي القُفُــولُ إلى حــيٍّ وإن بَعُــدُوا   أمْــسَوْا ودُوْنَهُــمُ ثَهْــلانُ فــالنيِّرُ

من هنا ندرك أن تلك الصيغ الفنية من تساؤل وتنبيه ونفي واستثناء كانت وسائل تعبيرية للشاعر تحمل مشاعره وعواطفه النفسية التي كانت تواجهه ويمر في معاناتها منذ أن عقد نية الرحيل. فكيف ينتظر في أرض قد أجدبت، بل غار ماؤها، ونضبت فيها عاطفته، بعد أن فارقته حبيبته؟؟

---

(١) الديوان، ص ١٦٨.

(٢) الديوان، ص ٢١٣.

(٣) الديوان، ص ١٥٤.

(٤) الديوان، ص ١٥٧.

٢- إعلان البين:

يبدو - في مصادر الكتاب - أن البين عنصر مهم من العناصر التي شكلت صورة رحيل الظعائن التي تحدث عنها شعراء المعلقات في قصائدهم، وكان لازمة من لوازم إثارة عواطف المستمعين إليها. فالشعراء أحياناً يستعيرون البين ليرمزوا به إلى قصة رحيل الظعائن مع الخليط، لذلك فالصلة بينهما قريبة جداً، ومن هنا يقول الأستاذ الدكتور نبيل نوفل: "وهناك ملاحظة مهمة في موقف الظعن عموماً، هي تقاربه مع البين في أكثر القصائد إلى الحد الذي يصبح معه من المخالفة للمنطق أن نفرق بينهما منهجياً، حتى لو كان البين هو موجز للظعن وتلخيص لمشاعره"[١].

فامرؤ القيس قد جمع بين البين والظعن في قوله[٢]:

كِنانِيَّــةُ بانَــتْ وفي الـصَّدْرِ وُدُّهـا ... مجـاورةً غـسَّانَ والحـيَّ يَعْمُـرا

بِعَيْنَــيَّ ظُعْـنُ الحــيِّ لَمَّـا تَحمَّلـوا ... لـدى جانِبِ الأفْـلاجِ مـن جَنْـبِ تيمُـرا

أما ذكر البين فقط فهو ظاهر في قول امرئ القيس[٣]:

كـأني غـداةَ الـبينِ يـوم تحمَّلـوا ... لـدي سَـمُراتِ الحـيِّ نـاقِفُ حَنْظَـلِ

وكذلك عند عبيد بن الأبرص[٤]:

بانَ الخَليطُ الأُلى شاقُوك إذْ شَحطوا ... وفي الحُدُوجِ مهاً أعْناقُهـا عُيُطُ

وأيضاً في قول طرفة بن العبد[٥]:

---

(١) البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، ص ٦٠.

(٢) الديوان، ص ٥٦.

(٣) الديوان، ص ٩.

(٤) الديوان، ص ٨٣، وكذلك صفحة ١١٣. والملاحظ أن الشاعر قد ربط بين الخليط والبين، وهذا شائع عند غيره من الشعراء كزهير بن أبي سلمى مثلاً وآخرين.

(٥) الديوان، ص ١٠٤. وانظر أيضاً صفحة ١٦٨.

قِفِـي لا يَكُـنْ هـذا تَعِلَّـة وصْلِنا لِبَـيْنٍ ولاذا حظّنـا مِـن نوالِـكِ

والحارث بن حلِّزة يبدأ كذلك معلقته بالبين الذي آثار شجونه وجدد عليه أحزانه؛ بقوله[1]:

آذَنَتْنَـا بِبَيْنِهـا أسمـاءُ رُبَّ ثـاوٍ يُمَـلُّ منـهُ الثَّـواءُ

ويتبع عمرو بن كلثوم أخاه الحارث بقوله في المعلقة[2]:

قفـي نَـسْألْكِ هـلْ أحـدَثْتِ صُـرْماً لِـوَ شْـكِ الـبَينِ أم خُنْـتِ الأَمِينـا؟

ويحوم عنترة بن شداد حول المعنى نفسه بقوله[3]:

ظَعَـنَ الـذين فـراقُهم أتوقَّـعُ وجـرى بيْـنهم الغـرابُ الأبْقَـعُ

ويتصدر ذكر البين قصيدتين لزهير بن أبي سلمى؛ ففي الأولى[4]:

إنَّ الخَليطَ أجَدَّ البَينَ فانفَرقا وعُلِّقَ القلبُ من أسمـاءَ ما عَلِقـا

وفي الثانية؛ قوله[5]:

بـان الخليطُ ولم يـأْوُوا لمن تَرَكـوا وزوَّدُوك اشـتِياقاً أَيَّـةً سَـلَكُوا
رَدَّ القِيـانُ جِمالَ الحَـيِّ فاحتَـُوا إلى الظَّهرةِ أمـرُ بَيْنَهُـم لَبِـكُ

وأخيراً يذهب الأعشى كما ذهب غيره من شعراء المعلقات في ذكرهم للبين[6]:

---

(١) شرح القصائد العشر، ص ٣٧٠.

(٢) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٥.

(٣) الديوان، ص ٢١٠.

(٤) الديوان، ص ٦٣.

(٥) الديوان، ص ٧٨.

(٦) الديوان، ص ٢١٣. وكذلك صفحة ٢١٥.

أَلا قـــلْ لتيَّـــاكَ مـــا بالُهـــا أَلْلــــبينِ تُحــــدَجُ أحمالُهـــا؟

من هنا تتضح صور البين الثلاث عند شعراء المعلقات، فالصورة الأولى تظهر واضحة في بدء القصيدة عندما يتحدث الشاعر عن رحيل الظعائن. وفي الثانية نلمحها في مجاورتها لكلمة الخليط، حيث تتضح دلالتها العظيمة منسجمة مع أحاسيس الشاعر المتعبة الحزينة، فالخليط جاد في أمر الرحيل على غير رغبة الشاعر. وفي الثالثة قد ينسب الشاعر البين لإحدى صويحباته التي لا ينسى ذكر اسمها في قصيدته، وكأنه اتهام منه إليها إذ لم يذكر الخليط معها في أغلب الأحيان.

٣- حداة الركب:

لقد ظهرت صورة الحداة عند بعض شعراء المعلقات، لكنها اختفت عند البعض الآخر. والبعض الثالث "لا يكلف أحد منهم نفسه مشقة الوقوف قليلاً على مقربة منهم فيقول فيهم كلمة أو بعض كلمة، بل هم لا يكلفون أنفسهم عناء - أي عناء - يجاوز الإيماءة إليهم من بعيد، كأنما ينقمون عليهم هذا الرحيل الموجع بالأحباب، ومازلت أظن أن الشعراء قد ظلموا هؤلاء الذين يدفعون العشق والوئام إلى دار غريبة وقوم أغراب"[(١)].

فيصور عبيد بن الأبرص حامي الظعينة بقوله[(٢)]:

يَجْتَــابُ مَهْمَــةً يهْمــاءَ صــملقةً سَكْنُ الخلائِقِ حاذي اللَّحْمِ مُعْتَبِطُ
مُــشمِّرُ خَلَــقُ سِــرْبالُهُ مَــشِقُ قــاذُورةُ قائِــلُ مُغــذْمِرُ قَطَــطُ
يُكلِّـفُ العولَ منهــا كلَّ ناجِيَــةٍ بعــدَ الهَجيــرِ بإرْقالٍ وَيلْتَبِــطُ

ويقول أيضا[(٣)]:

(١) الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٣٠.

(٢) الديوان، ص ٨٥، ٨٦.

(٣) الديوان، ص ١١٣.

فلما رأيتُ الحادِييْـــــنِ تكمَّشــا نَدِمْتُ على أنْ يذْهبَا ناعِميْ بـــالِ

ويكتفي عمرو بن كلثوم بهذه الإشارة حين رأى الظعائن تحدى أصيلاً[(١)]:

تَـــذكَّرتُ الــصِّبا واشــتقتُ لمــا رأيـــتُ حُمُولَهـــا أُصَــلاً حُـــدِينا

ويصور زهير بن أبي سلمى الحداة وهم جماعات يسعون على آثار الظعائن؛ ليدل على كثرة القوم الراحلين وعجلتهم في السير، مما يؤدي إلى حزن الشاعر واشتعال عاطفته نحو الظعائن الراحلات.

وفي ذلك يقول[(٢)]:

مازِلــتُ أرمُقُهُــم حتــى إذا هَبَطَـتْ أيدي الرِّكابِ بهم من راكسٍ فَلَقا

دانِيــــةً لِــــشَرَوْرَى أوقَفـــا أَدَمٍ تَسْعى الحُداةُ على آثارِهِم حزِقَا

وقوله أيضاً[(٣)]:

يغشَى الحُداةُ بهم وَعْثَ الكَثيبِ كما يُغْشِي الْسفائِنَ مَوْجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ

٤- وصف الموكب (الهوادج):

لقد استوقف مشهد الظعائن الشعراء، وراحوا يصفونه بكل دقة، بل تفننوا في وصفه ورسمه، وكأن المشهد قد أصبح صورة ماثلة أمام أعينهم لا تبرحهم طرفة عين.

والملاحظ أن مشهد الهوادج - الظعائن - لا يوصف بهذه الطريقة إلا إذا كان الشاعر مقتفياً أثرها، مرتحلاً وراءها خطوة بخطوة، وكأنها محروسة بعينيه التي لا تنام عن مشاهدتها. وأبرز الخطوط التي رسمها شعراء المعلقات للهوادج

---

(١) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٩.

(٢) الديوان، ص ٦٥، ٦٦.

(٣) الديوان، ص ٨٠.

المرتحلة قد تمثلت في صورتين مهمتين: الأولى تمثلت في صورة ركب الظعائن السعيد، والثانية صورة ركب الظعائن الحزين.

أما عن صورة الركب السعيد فقد جاءت "مظهراً إنعاشياً وفيضاً عاطفياً وجدانياً بعثت في النفس شتى الإحساسات التي تلطف جوها وتنعش مزاج الشاعر وتخفف من وطأة الصحراء، وترطب من حدة جفافها، بل أصبحت تمده بري وجداني جديد وترفده بعناصر فنية جديدة، ألقى ظل متاعبه عليها فغشته بالأمن والسكينة، إنها ضوء في حياة الإنسان الذي يجد رهقاً من وطأة الأحداث التي تلاقيه في تجاربه مع الآخرين، أو من صعوبة الواقع الذي يعيشه، أو قهر الحال الذي يغشاه ولا مفر من قسوة الأحداث سواء أعاشها المرء في الصحراء القاحلة أو في الأرض الخصبة... لذلك أضاءت هذه الرحلة عتمات نفس الشاعر فأصبحت تهش للجمال، وتبدد ظلمات اليأس التي بعثتها أحزان الأطلال وآلامها بمشاعر الجمال المنبعثة عن ركب الظعائن"(١).

لذلك يقول امرؤ القيس(٢):

أوَ مــا تَــرَى أظعــانَهُنَّ بــواكِراً   كالنَّخْلِ مِنْ شَوْكَانَ حين صِرامِ

حُــورُ تُعلَّــلُ بــالعبير جُلودُهــا   بِــيضُ الوُجــوه نــواعِمُ الأجْــسامِ

ويقول عبيد بن الأبرص(٣):

تَبَــصَّرْ هــلْ تَــرَى مــن ظَعــائِنٍ   سَــلَكْنَ غميْــراً دونهُــنَّ غُمــوضُ

وفوْقَ الجِمـالِ النَّاعِجـاتِ كواعِبَ   مَخـامِيضُ أبْكـارُ أوانِـسُ بِـيضُ

ويقول أيضاً طرفة بن العبد في معلقته(٤):

---

(١) خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص ٢٧٥.

(٢) الديوان، ص ١١٥. وكذلك صفحة ١٦٨، ١٦٩.

(٣) الديوان، ص ٧٩.

(٤) الديوان، ص ٣٠، ٣١.

كَـــأنَّ حُــدُوجَ المالِكيَّـــةِ غُـــدْوةً ... خَلَايــا سَــفينٍ بالنواصِــفِ مِــنْ دَدِ
عَدَوْليَّـــةٌ أوْ مِــنْ سَــفينِ ابــنِ يــامنٍ ... يجُــورُ بهــا الملَّــاحُ طــوْراً ويهْتَــدي
يَــشُقُّ حَبَــابَ المــاءِ حيْزُومُهــا بهــا ... كَمَــا قَــسَمَ التُّــرْبُ المُفَايِـلُ باليَــدِ
وفي الحــيِّ أحْــوى يَــنْفُضُ المــرْدَ شــادِنٌ ... مظــاهِرُ سِــمْطَيْ لُؤْلُــؤٍ وزَبَرْجَــدِ

ويقول كذلك زهير بن أبي سلمى في معلقته[1]:

تَبَصَّرْ خليلـيْ هـلْ تَـرَى مـن ظعـائنٍ ... تَحَمَّلْـنَ بالعليـاءِ مـن فَـوقِ جُـرْثُمِ؟
عَلَــوْنَ بأنمــاطٍ عِتــاقٍ وَكِلَّــةٍ ... ورادٍ حَواشِــيها مُــشاكِهةِ الــدَّمِ
وفــيهنَّ ملــهىً للــصَّديقِ ومنظَــرُ ... أنيــقُ لعــينِ النَّــاظرِ المُتوسِّــمِ

وأخيراً يقول الأعشى[2]:

أصــاحِ تــرى ظعــائنَ بــاكراتٍ ... عليهــا العبقريــةُ والنُّجــودُ
كــأنّ ظبــاء وجــرَةَ مُــشْرِفاتٍ ... علــيهنّ المجاسِــدُ والبُــرُودُ

وأما عن صورة الركب الحزين فقد جاءت "صفحات من الشجون المضنية التي تلاقي الإنسان، الذي لم يدع له الماضي غير الذكرى التي تجدد عذابه كلما حاول أن ينسى هذا الماضي، وتجدد جراحه. فكان قلب الشاعر يتحرق كلما تذكر هذه الرحلة التي لم يستطع نسيانها. وكيف ينساها وهي قيثارة شجوه صباح مساء لأن محبوبته لم ترحل وحدها، وإنما كانت ترحل بقلبه، فهو مرهون لديها أسير لطريقها، تَتبَّع مساقطها كما كان يتتبع مساقط الغيث ليفك رهان الجدب الذي عقدته تجربة بيئته، وأوقده عشقه من أثر هذا الفراق"[3].

---

(١) الديوان، ص ١١، ١٢.

(٢) الديوان، ص ٣٧٣.

(٣) خصوبة القصيدة الجاهلية، ص ٢٧٣.

لذلك يقول عمرو بن كلثوم في معلقته[١]:

قِفي نَسْأَلْكِ هلْ أحدَثْتِ صُرْماً ... لِوَ شْكِ البينِ أم خُنْتِ الأَمِينا؟

ويقول عنترة بن شداد في معلقته[٢]:

إن كنت أزمعتِ الفِراقَ فإنما ... زُمَّتْ رِكابُكم بليلٍ مظْلِمِ
ما راعني إلا حمولةُ أهلها ... وسط الديارِ تَسُفُّ حبَّ الخُمْخُمِ
فيها اثنتان وأربعونَ حلوبةً ... سوداً كخافيةِ الغرابِ الأسْحُمِ

ويذهب إلى المعنى نفسه النابغة الذبياني، وذلك في قوله[٣]:

قِفَا فتبيَّنا أعُريْتِناتٍ ... تَوخَّى الحيّ أم أمُّوا لُباحَا
كأنَّ على الحُدُوجِ نِعاجَ رمْلٍ ... زَهَاها الذَّعْرُ أو سَمِعَتْ صِياحَا

ويقترب زهير بن أبي سلمى من هذا المعنى بقوله[٤]:

مازِلتُ أرمُقُهُم حتى إذا هَبَطَتْ ... أيدي الرِّكابِ بهم من راكسٍ فَلَقَا
دانِيةً لِشَرَوْرَى أوقَفا أَدَمٍ ... تِسْعَى الحداةُ على آثارِهِم حزِقَا
كأنَّ عيْنَيَّ في غرْبَيْ مُقتَّلةٍ ... من النَّواضِحِ تَسقِي جَنَّةً سُحُقَا

ولا أريد أن أتكلف التأويل في تفسير الصورتين السابقتين، إلا أنني أظن أن مركب الظعائن السعيد لا يأتي به الشاعر - في أغلب الأحيان - إلا حاجة في نفس الشاعر من الغزل أراد أن يقضيها. ولا يأتي بصورة ركب الظعائن الحزين - في أغلب الأحيان - إلا في وسط غمامة الحرب أراد أن يمهد لها، أو تكون عبرة حزينة على طريق فراق الأحبة الراحلين الذين عزموا البين ومضوا في طريقه.

(١) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٥.

(٢) الديوان، ص ١٥٤. وكذلك صفحة ١٩٦، ٢١٠ بتحقيق المولوى.

(٣) الديوان، ص ٢١٣، ٢١٤.

(٤) الديوان، ص ٦٥، ٦٦.

ولكن تظهر صور أخرى ثلاث عند شعراء المعلقات في وصفهم لموكب الهوادج. فتارة يشبهونه بصورة النخيل الباسقة في الشموخ والارتفاع. وتارة أخرى بالسفن التي تمخر عباب البحر الخضم. وتارة ثالثة يشبه شجر الدوم الذي يرتفع في السماء كالنخيل تماماً.

أما تشبيهه بصورة النخيل، فنراه في قول امرئ القيس[(١)]:

تَبَصَّرْ خليلـيْ هـلْ تَـرَى مـن ظعـائنٍ ... سَـوَالِك نقْبـاً بـين حَزْمَـيْ شَـعَبْعَبِ

علــوْنَ بأنطاكِيَّـــةٍ فــوق عِقْمَــةٍ ... كجرْمَــةِ نخْـلٍ أو كجنَّـةِ يثْـربِ

لكنه يجمع بين الثلاث صور في قوله[(٢)]:

فـشبَّهتُهُم في الآلِ لمَّــا تَكمَّــشوا ... حـــدائقَ دوْمٍ أو سَــفيناً مُقيَّـــرا

أو المُكْرعـاتِ مـن نخيـلِ ابـن يـامنٍ ... دُوَيْـنَ الـصَّفا اللائـي يلـينَ المـشقَّرا

ســـوامِقَ جبَّـــارٍ أثِيـــثٍ فُروعُـــهُ ... وعـاليْنَ قِنْوانـاً مـن البُـسْرِ أحْمـرا

وتتردد الصورة نفسها عند عبيد بن الأبرص في قوله[(٣)]:

كـــأنَّ أظْعـــانُهنَّ نخْـــلُ مُوسَّـــقَةٌ ... سُـودُ ذوائِبُهـا بالحِمْـلِ مَكْمُومَـهْ

وتقترب قليلاً هند الأعشى وذلك حينما جمع بين أظعان زينب وحديثه لنخل ابن يامن[(٤)]:

وشـــاقتْكَ أظعـــانُ لزينـــبَ غـــدوةً ... تحمَّلْنَ حتى كادتِ الشمسُ تغْرُبُ

فلمـا اسـتقلَتْ قلـتُ نخـلَ ابـنِ يـامِنٍ ... أهُـــنَّ أم الّلاتِـــي تَرَبِّـــتُ يَتْـــرَبُ

(١) الديوان، ص ٤٣. وكذلك صفحة ١١٥، ١٦٨.

(٢) الديوان، ص ٥٧.

(٣) الديوان، ص ١٢٨.

(٤) الديوان، ص ٢٥١.

وتتضح الصورة أيضاً عند لبيد في قوله(١):

فكــأنَّ ظعْـنَ الحـيِّ لمـا أشْـرَفَتْ ... بــالآل وارتفعــتْ بهــنَّ حُــزُومُ

نَخـلُ كــوارِعُ في خلـيجِ مُحَلِّـمٍ ... حَملَــتْ فمنهــا مُــوقِرُ مكْمُــومُ

وأما عن تشبيهه بصورة السفائن التي تشق عرض البحر، فنراه في قول عبيد بن الأبرص(٢):

تبــيَّنْ صــاحِبي أتــرى حُمُــولاً ... يُــشَبَّهُ ســيْرُها عَــوْمَ الــسَّفِينِ

ويأتي طرفة بن العبد ليصور هذا المعنى خير تصوير بقوله(٣):

كــأنَّ حُــدُوجَ المالكيــةِ غُــدوةً ... خلايــا ســفينٍ بالنواصِـفِ مِـنْ دَدِ

عَدَوْليَّــةٌ أو مــن ســفينِ ابــنِ يــامنٍ ... يجُــورُ بهــا الملَّــاحُ طـوْراً ويهْتَــدي

يَـشُقُّ حَبَـابَ المـاءِ حيزُومُهـا بهــا ... كَمَـا قَـسَمَ التُّـرْبُ المُفَايـلُ باليَـدِ

وكذلك النابغة(٤):

كــأنَّ الظعْـنَ حـين طَفَـوْنَ ظُهْـراً ... سَــفينُ الــشِّحْرِ يمَّمَــتِ القَرَاحــا

وأخيراً، يقترب زهير بن أبي سلمى من الصورة نفسها؛ وذلك في قوله(٥):

يغشَى الحُداةُ بهم وَعْثَ الكَثيبِ كما ... يُغْشِي الْسفائِنَ مَـوْجَ اللُّجَّـةِ العَـرَكُ

فإذا كانت صورة النخيل منقولة من واقع الطبيعة التي يعيشها الشاعر

---

(١) الديوان، ص ١٢٠.

(٢) الديوان، ص ١٣١.

(٣) الديوان، ص ٣٠، ٣١.

(٤) الديوان، ص ٢١٣.

(٥) الديوان، ص ٨٠.

فكذلك صورة السفن التي لم تأت إلا عن واقع رحيل الشاعر بواسطة البحر كي يصل إلى هدفه المنشود.. لذلك جاءت الصورة واضحة دون تكلف ممقوت أو تقصير مزموم.

٥- غاية الرحلة واتجاهات الحركة :

وغاية هذه الرحلة لا تظهر إلا في أماكن قليلة من قصائد شعراء المعلقات، فقلما يكشف الشاعر اللثام عن الهدف الذي تسعى إليه الظعائن.

وأغراض رحلة الظعائن قد تكون متقاربة، في البحث عن الأماكن المترعة بالخصب والنماء.

وفي ذلك يقول امرؤ القيس، معبراً عما قصدته الظعائن، وعلى الوجه الذي يريدونه. حيث نزلوا وادي "مُطْرِق" ومكاناً يسمى "العَقِيْق". وذلك في قوله[(١)]:

وحدِّثْ بأن زَالَتْ بليلٍ حُمُولُهُمْ ... كنخلٍ من الأعراضِ غيرِ مُنبَّقِ

فأتْبعتُهم طرْفي وقد حال دُوْنَهُمْ ... غوارِبُ رملٍ ذي ألاءٍ وشِبْرِقِ

على إِثْرِ حَيٍّ عامدينَ لنيَّةٍ ... فحلُّوا العقيقَ أو ثَنيَّةَ مُطْرِقِ

ويقول عبيد أيضاً[(٢)]:

بانَ الخلّيطُ الأُلى شاقُوك إذْ شَحطوا ... وفي الحُدُوجِ مَهاً أعْناقُها عُيُطُ

عَهْدي بهم يوْمَ جِزْعِ القاعِ من رَمَقٍ ... والصفحُ قد زالَ بالأحْداجِ والغُبُطُ

والعيسُ مُدْبرةٌ تهْوى بأرْكبِها ... كأنهُنَّ نعَامُ نُفَّرُ مُعُطُ

قدْ نكّبتْ ماءَ جِزْعٍ عن شمائِلِها ... في سَبْسَبٍ مُقْفرٍ حُمْرُ به الَّلعطُ

ويوضح زهير بن أبي سلمى هدف الخليط، حيث إنهم يقصدون ماء بشرقي سلمى. ويبدو أن القوم كانوا جادين في البحث عن عيون الماء؛ وهذا في قوله[(٣)]:

---

(١) الديوان، ص ١٦٨، ١٦٩.

(٢) الديوان، ص ٨٣، ٨٤.

(٣) الديوان، ص ٧٩، ٨٠. ويبدو أن "فيد، وركك" موضعان بهما ماء كما وضح ذلك شارح الديوان.

ضَحَّوا قليلاً قَفَا كُثْبان أسْنمَةٍ ومِنهُمُ بالقَسُوميَّاتِ مُعْتَرِكُ
ثم استمرُّوا، وقالو إنَّ مشْرَبكُم ماءُ بِشَرْقيِّ سلْمى: فيدُ، أورَكَكُ

ولكن الأعشى يوضح هدف الرحلة هذه المرة وهو رعي الإبل الكلأ في "روض القطا" و"روض التناضب" حيث الخصب والعيش الرغيد؛ وهذا في قوله[1]:

وبانَتْ وقد أوْرَثَتْ في الفُؤا دِ صدْعاً على نأْيِها مُسْتَطيرَا
بما قدْ تربَّعُ روضَ القطا وروضَ التَّناضِبِ حتَّى تَصِيرَا

ومن خلال دراسة تلك العناصر التي رسمت لنا صورة الظعائن في القصيدة يتبين ما يلي:

١- من الطبيعي أن يصور الشاعر رحيل الظعائن مع قومها تصويراً حزيناً ليلائم حالته النفسية التي خرج بها من دياره، ولكنه - في أكثر قصائده - قد صور المرأة في أبهى حللها وكامل زينتها.

وقد يبدو تفسير العلاقة بين رحلة الشاعر في وصف الديار والأطلال ورحلة الظعائن أمراً مهماً في هذه القضية. وأظن أن العلاقة بينهما علاقة "تعليل"، فالظعائن في نظر الشاعر - قبل رحيلها - هي الأمل السعيد الذي يتسلى به عن الواقع البيئي المظلم الذي يعيش في كنفه، بل هي سبب بقائه في أرض الوطن. فإذا غاب عنه - أو كاد يغيب - فليس عليه إلا أن يندب حظه أو أن يعزم على الرحيل من دياره، باكياً أياماً حلوة قد عاش في أحضانها وتدثر في ثيابها الآمن، متشائماً من وقوع حرب عاجلة أو آجلة مع أعداء قبيلته. وقد يترك هذا قليلاً ويعود إلى أيامه ليصفها أبرع وصف ممكن مع أحبابه وعشيقاته الذين رحلوا عنه في موكب سعيد ينتعش له حسه، ويخفق لأجله قلبه، "حيث وهج الألحاظ المنبعثة عن لآلئ الوشى والمكللة بالستائر والألوان البهيجة، فظلَّتْ نفس الشاعر بسُحب إنعاشية، لطفت روحه، ورققت وجدانه، وقيدت نواظره، وأثارت مدافنه واستلت

---

(١) الديوان، ص ١٤٣.

منه كل لامة طللية وجعلته يهيم على وجهه من حيث يدري ولا يدري ليتلمس غنى هذه الأنماط والأرقام والكلل، حتى جعلت روحه طائر أحلام يتنقل بين الخمائل، يحط ويعلو بفرح ومسرة"(١). كل هذا الوصف قد يكون من أجل ألا ينكر عليه أحد أمر رحيله الذي عزم عليه، بل أكده في بداية قصيدته.

ولهذا كان الشاعر متناسقاً في شعوره، وفي التعبير عن فكرته، فهو لم يصف ركب الظعائن ثم يتبعه بوصف رحيله عن دياره، وإنما علل معظم الشعراء لارتحالهم برحيل الظعائن. بل قد يتجاوز بعض شعراء المعلقات وصف الوقوف أمام الديار لينطلق إلى وصف رحلة الظعائن، فإذا عرف السبب عرفت النتائج المترتبة عليه.

٢- ليس غريباً أن يقف الشاعر في كل رحلة من رحلاته واصفاً ما أمامه من مشاهد ومصوراً ما يتفاعل في نفسه، مجسداً تجربته ومعاناته في الحياة.

ففي رحلة الشعراء وأثناء وقوفهم أمام الأطلال وصفوا أوطانهم وعما آلت إليه من دمار قد حل بها، وخراب يستحيل البقاء في ظله.

وفي رحلة الظعائن يهتم الشعراء بالوصف ورسم التفاصيل الدقيقة والجزئيات التي وقعت عليها عينه فيما حوله من مشاهد، "فباصرته تلتقط من الأشياء ما قد لا تلحظه عين عابرة؛ من ذلك اهتمام الشاعر زهير بفتات العهن الذي يتساقط من ركب الظعائن عند حلولهن في مكان إقامتهن"(٢).

ولذلك يقول زهير بن أبي سلمى(٣):

كـأنَّ فُتـات العِهْـنِ في كـلِّ منـزلٍ   نَــزَلْنَ بــه حَــبُّ الفنــا لمْ يُحطَّــمِ

إن وصف الشاعر الجاهلي لناقته ليس من الأغراض المستقلة التي يسعى الشاعر إليها مباشرة، على نحو ما تعود شارحو الشعر أن يقولوه، وأتفق مع

(١) خصوبة القصيدة الجاهلية، ص ٢٧٥، ٢٧٦.

(٢) مدخل إلى بيئة الشعر الجاهلي، ص ١٤٣، ١٤٤.

(٣) الديوان، ص ١٣.

أستاذي الدكتور نبيل نوفل في أن وصف الشاعر لناقته "يأتي دائماً في أعقاب موقف يمثل أزمة نفسية للشاعر، لا يجد لها مخرجاً سوى أن يكرب ناقته وينطلق بها وحيداً"(١).

ويتضح ذلك حينما نرى ثلاثة نماذج لوصف الناقة عند شعراء المعلقات: النموذج الأول يتضح في وصف الشاعر لناقته عقب ذكره لموقفه مع الطلل. والثاني يظهر جلياً بعد وصف الشاعر لرحلة الظعائن مع الخيط المسافر، وهذا يكون واضحاً في عدم ذكر الشاعر للأطلال. أما النموذج الثالث فيأتي به الشاعر تالياً لذكر الأطلال والظعائن مباشرة وبعيد كل البعد أن يخرج شعراء المعلقات عن إتباع هذا النهج في قصائدهم الشعرية. فلا يبدأ شاعر قصيدته مثلاً بوصف الناقة ثم يتبع هذا الوصف بعرض ملامح رحلته عبر الديار والأطلال ثم يقوم بنقل صورة الظعائن المسافرة... وهكذا، ولكن شعراء المعلقات قد احتفظوا جميعهم بذلك النهج البديع في قصائدهم؛ وذلك لقيمة فنية رائعة، امتاز بها شعرهم أيما امتياز.

أما عن النموذج الأول فيتضح - على سبيل المثال - عند النابغة بقوله في معلقته التي مطلعها:

يـــا دارَ ميَّـــةَ بالعلْيـــاءِ فالـــسَّنَدِ أقْـوَتْ وطـالَ عليهـا سـالِفُ الأبـدِ

ثم يتبع هذا الوصف بالبيت السابع بقوله(٢):

فعـدِّ عمـا تَـرَى إذْ لا ارْتجـاعَ لـه وانْـمِ القُتُـودَ علـى عَيْرانـةٍ أُجُـدِ

وكذلك يذهب زهير بن أبي سلمى إلى وصف الناقة بعد رحلة الشاعر عبر الديار، وذلك في قصيدته التي مطلعها:

غـشيتُ ديـاراً بـالنَّقيعِ فثهْمَـد دوارِسَ قـدْ أقْـوينَ مـن أُمَّ معْبَـدِ

---

(١) البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، ص ٦١.

(٢) الديوان، ص ١٦. وانظر صفحة ١١٥، ١٤٠.

ثم في البيت الرابع يقول[١]:

فلمــا رأيــتُ أنهــا لا تجيــبَني نهْضتُ إلى وجناءَ كالفَحْلِ جلْعَدِ
جُماليَّــةُ لم يَبْــقِ سَـيري ورِحْلَــتي على ظَهْرِها من نَيِّها غيرَ مَحْفِدِ

وأما النموذج الثاني في وصف الناقة، فيتضح عند امرئ القيس في قصيدته التي بدأها بقوله:

سَما لَك شوقُ بعدما كان أقْصَرَا وحَلَّتُ سُلَيمى بطنَ قَوٍّ فَعرْعَرا
بِعيْنَــي ظُعْــنُ الحــيِّ لمــا تَحمَّلُــوا لدى جَانِبِ الأفلاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمرا

وبعد الانتهاء من وصف رحلة الظعائن يقول[٢]:

فدعْ ذا وسلِّ الهمَّ عنك بجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إذا صام النَّهارُ وهجَّرا
تُقَطِّــعُ غِيطانــاً كــأنَّ مُتونَهــا إذا أظهـتْ تكْسى ملاءً مُنَشَّرا

ويتضح هذا النموذج في معلقة الحارث بن حلِّزة التي بدأها أيضاً بقوله:

آذنَتْنَا بِبَيْنِهــا أسمــاءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَــلُّ منهُ الثَّــواءُ

ثم في البيت التاسع يصف ناقته بقوله[٣]:

غـير أنـي قـد أسـتعينُ علـى الهـ ـم إذا خــفَّ بــالثَّويِّ النَّجــاءُ
بِزفُــوفٍ كأنَّهــا هِقْلَةُ أُ مُّ رِئالٍ دَوِيَّــةُ سَقْفَــاءُ

وكذلك يتضح أيضاً عند زهير بن أبي سلمة والأعشى في ديوانيهما[٤]:

---

(١) الديوان، ص ١٧٨. انظر كذلك ديوان الأعشى، ص ١٩٧، ٢٤٥. وديوان لبيد، ص ١٢٤، وما بعدها.

(٢) الديوان، ص ٦٣.

(٣) شرح القصائد العشر، ص ٣٧٣.

(٤) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١٧٦. وكذلك ديوان الأعشى، ص ٢١٥، ٢٥١، ٢٦١.

وأخيراً، يتضح النموذج الثالث للناقة عند امرئ القيس في قصيدته التي جمعت بين رحلة الشاعر، ورحلة الظعائن، ثم تلى ذلك وصف الشاعر لناقته؛ فيقول في قصيدته التي بدأها بقوله:

ألا انْعـمَ صـباحاً أيهـا الرَّبـعُ وانْطِـقِ وحدِّثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شِئتَ واصْدُقِ
وحدِّثْ بأن زالتْ بليـــلٍ حُمُولُهُـمْ كنخلٍ من الأعـــراضِ غيرِ مُنَبَّـــقِ

وفي البيت السابع يصف ناقته بقوله[1]:

فعزَّيْتُ نفسي حين بانـــوا بِجَسْرَةٍ أمونٍ كبنيـــانِ اليهوديِّ خَيْفَـقِ

وفي معلقة طرفة بن العبد يتضح هذا النموذج أيضاً، فيقول في بدء القصيدة:

لِخولَـــةَ أطـــلالٌ ببرقَـــةِ ثهْمَـــدِ تلُوحُ كباقي الوشْمِ في ظاهِرِ اليدِ
كأن حُـــدُوجَ المالكيَّةِ غـــدوةً خلايا سفيـنٍ بالنواصـــفِ من دَدِ

ثم يقول في البيت الحادي عشر[2]:

وإنِّي لأمْضِي الهمَّ عند احْتِضَارِهِ بعوْجَـاءَ مِرْقَـالٍ تَـرُوحُ وتغْتَـدي
أمُونٍ كألـــواحِ الإرانِ نَسَأْتُهُـــا على لا حبٍ كأنَّــه ظَهْرُ بُرْجُــــدِ

وأخيراً، يتضح أن معظم استخدام الشاعر لناقته كان للتسلية من الهموم التي لحقت به، منذ أن علم أن الظعائن قد عزمت على الرحيل مع قومها، فلم يتراجع هو الآخر عن متابعتها في رحيلها. وهذا ما عبر عنه الشاعر في وقوفه أمام الأطلال حزيناً باكياً، ولكنه لم يكتف بذلك بل راح يؤكد هذا الرحيل بوصفه لناقته التي امتطاها في سفره، فكانت صاحبته الوفية التي يجب عليه وصلها وودها وبخاصة بعد أن قاطعته حبيبته التي زمت إبلها ورحلت إلى بلاد قد تكون غير معلومة لديه.

---

(١) الديوان، ص ١٦٩.

(٢) الديوان، ص ٣٤. وانظر كذلك ديوان عبيد. ص ١٠١، ١١٦ وديوان لبيد بن ربيعة، ص ٧٥، ٣٠٣.

الفصل الثالث

رحلة الصيـــد

مما لا شك فيه أن الصيد عند العرب كان مطلباً ضرورياً فرضه عليهم الواقع البيئي المعاش، فأهل الوبر قد اعتمدوا على الصيد في حياتهم، وبذلوا ما في وسعهم رغبة في الحصول على متعة من متع النفس، وشوقاً لأكل لحوم الطرائد.

وقد يشترك اثنان في لذة الظفر: الملك المتصيد والقانص المكتسب، غير أن الملك يطارد الوحش بخيله وجوارحه وضواريه، ولا يطلب غفلاتها ولا يغتنم غراتها وإنما يكافحها مكافحة، وينازلها منازلة. أما القانص المكتسب فيكون على عكس ذلك؛ لأنه يغتال طرائده بشباكه وحبائله، ويخفي شخصه عنها[1].

وهنا يقف الشاعر الجاهلي - الذي لم يكن مجرد إنسان يعيش وسط صحراء - معلناً تصوره أمام المشاهد التي يراها ماثلة أمامه، إما في صورتها الطبيعية لها، وإما بعد أن يضيف لها تصوره الذاتي، عاكساً موقف الإنسان الجاهلي منها.

ولذلك فقد تعددت التفسيرات النقدية حول مشهد الصيد، وذلك لاستخراج

---

(١) شعر الطرد، ص ١٣.

دلالته الفنية في قصيدته الشعرية..فالجاحظ - مثلاً - قد أشار لما للحيوان من قيمة رمزية خلال فهم الشاعر لمعاني الحياة والموت؛ فقال: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش.. وإذا كان الشعر مديحاً وقال: كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا... أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثرمن ذلك فإنها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم"(١).

ولا أدل على ذلك من عينية أبي ذؤيب، "فقد جاءت فقرة الصيد في القصيدة في معرض الرثاء، واتخذ منها الشاعر وسيلة للتأسي والعزاء؛ ذلك لأنه قالها لما أصاب الطاعون أولاده الخمسة؛ فهلكوا جميعاً في عام واحد"(٢).

فكما هو معلوم في تلك العينية أن مشهد الصيد قد استغرق فيها أربعة وثلاثين بيتاً، جعل الشاعر عزاءه عن هلاكهم بهلاك حمار وحشي معتصم مع أتنه في الفلوات على يد صائد.. ولا يفوته أيضاً أن يجعل نصيباً من عزائه في هلاك أولاده بهلاك ثور وحشي على يد صائد آخر.

وتبرز فكرة الصراع بين الحياة والموت من خلال مشهد الصيد في قصيدة الشاعر عند كثير من الباحثين. فتناول الشعراء لحيوان الوحش في مشهد الصيد إنما هو تجسيد حي لقصة الصراع بين الحياة والموت، ولاسيما حين يبرز الصراع مع البقر الوحشي؛ فهذه تخرج أقصى ما عندها من النشاط ولابد من الانتصار(٣).

ولعل مشهد الصيد غالبا ما يكون حديث صراع بين الحياة والموت في صورة الصياد، حيث يتربص بالثور أو البقرة؛ فيطلق كلابه ثم سهامه. وقد يقع الثور فريسة سهلة، أو قد ينجو بنفسه فيهرب أو يأوي إلى ظل أرطأة.

---

(١) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، نشر مكتبة مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٩٦٩، ط ٣، ج ٢، ص ٢٠.

(٢) شعر الطرد، ص ٦٣.

(٣) د. حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، نشر مكتبة الشباب، د.ت ، ص ١٦٠.

وقد يربط الشاعر بين مصير الحيوان وموضع القصيدة، فيغلب أن ينجو الحمار أو الثور أو غيرهما في قصائد المديح، وقد يلقي مصرعه في الرثاء[١].

وهناك من رأى أن رحلة الصيد في الشعر الجاهلي لم تكن رحلة للتسلية والمتعة، وإنما كانت رحلة أمل وعمل؛ فالشاعر يريد أن يخرج من وحدته ويفر من غربته إلى عالم أوسع وأرحب يحدوه الأمل في أن يعيش حياة أسعد وأجمل[٢].

وذهب آخر من الباحثين إلى: "أن لوحة الصيد محكومة بتقاليد فنية وموضوعية لا تخرج عليها أبداً، خصوصاً حين يكون الثور هو الصيد المطلوب؛ فالصائد مجد في تتبع الثور الذي يظهر دائماً على مسرح الأحداث وحيداً، قلقاً ضامراً، جائعاً، وهو لذلك يطلق كلابه في موعد بزوغ الشمس في مطاردة عنيفة تلح فيها هذه الكلاب على إيذائه ومطاردته إلحاحاً غريباً، ولكن هذه المطاردة العنيفة محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس - وهذا الثور المنتصر - ينفرد دائماً بنفسه تحت شجرة الأرطأة، يفكر في مصيره، ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس وكأنه يصلي"[٣].

ويرى البحث - بعد عرض تلك التفسيرات - أن رحلة الصيد لها نمطان في قصيدة الشاعر: النمط الأول يتمثل في قيام الشاعر برحلة حقيقية على أرض الواقع. وكان لهذه الرحلة هدفان: الأول ترفيهي، كرحلات امرئ القيس التي سجلها في ديوانه. حيث تبدو عنايته بالطرد والقنص، فإذا ما نوى القيام بالرحلة أعد العدة من الليل، فإذا به يهيئ الحصان بالسرج واللجام، ويمده بالطعام والشراب، ويحفظه حتى يكون في متناول يده، ثم يجهز الأسلحة ومعدات الصيد

---

(١) مدخل إلى الشعر الجاهلي، ص ١٣١. وانظر كذلك: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٤٣. ود. عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، نشر مكتبة الشباب، بدون تاريخ، ص ٤١٢. وقراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٨٠، ٨١.

(٢) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص ١٧٧.

(٣) د. إبراهيم عبد الرحمن: مقالة، تفسير لوحة الصيد تفسيراً ميثولوجياً، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع القاهرة ١٩٨١، ص ١٣٢.

من: قسى ورماح، ولا ينسى أن يأخذ معه الفتيان، والخدم، والطهاة؛ ليكون على أتم استعداد للخروج وسط الصحارى المقفرة، والفيافي المترامية الأطراف.

ومن الملاحظ أن امرأ القيس يخرج لذلك في الصباح الباكر، قبل أن تستيقظ الطيور من وكناتها، ولا يعبأ في سبيل ذلك بما يلقى من متاعب السفر، ومشقات الرحيل.

ويلاحظ أيضاً أنه دائماً يحاول أن يظهر في شعر رحلته بمظهر الصياد المحنك الخبير بمكامن الفرائس، وقطعان الوحش، حيث يفاجئ صيد الوحش بفرسه الذي يجمع صفات لا حد لها من القوة والنشاط والذكاء في مفاجأة طرائد صاحبه، حتى تخر صرعى بسبب الهجوم المحكم والطعنات القاتلة.

كل هذا إنما يدل على حب امرئ القيس لرياضة الصيد، حيث أبدع في تصوير تلك الرياضة التي تمثل له سلوة عن الأحزان والهموم التي ما إن ألمت به خرج وفي نفسه حباً وعشقاً لمطاردة صغار الوحش، وقطعان البقر.

فيقول امرؤ القيس في معلقته، واصفاً أحداث رحلته التي قام بها(١):

وقـد أغْتـدِي والطّـيرُ في وُكُناتِهـا ... بمنجــردٍ قَيْــدِ الأوابِــدِ هَيْكَــلِ
مِكَـرٍّ مِفَرٍّ مُقْبـلٍ مَدْبِــــــرٍ معاً ... كجُلْمودِ صخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ من عَلِ

ثم قال:

وبـــاتَ عليـــه سَـــرْجُه ولِجامُـــهُ ... وبـاتَ بِعَيْنِـي قائمـاً غـيرَ مُرْسَـلِ
فَعَـنَّ لنـا سِـرْبٌ كـأنَّ نِعَاجِـهُ ... عَـذَارَى دَوارٍ في المُـلاءِ المُزَيَّـلِ
فـأدْبرن كـالجَزْعِ المفـصَّل بينَـه ... بجِيـدٍ مُعَـمٍّ في العَـشيرة مُخْـوَلِ
فألحَقنـــا بالهاديَـــات ودُونَـــه ... جواحِرُهـــا في صَـــرَّةٍ لم تَزَيَّـــلِ
فعــادَى عِــداءٍ بــينَ ثــوْرٍ وَنعْجــةٍ ... دِراكـاً ولمْ يُنْـضَحْ بمـاءٍ فيُغْـسَلِ
وظلَّ طُهاةُ اللَّحـــم مِن بين مُنْضِجٍ ... صَفيْفَ شِـــواءٍ أو قَديرٍ معجَّـــلِ

---

(١) الديوان، ص ١٩، وما بعدها. وانظر كذلك ص ٣٦، ٣٧، ص ٤٦-٥٥، ص ٧٥، ص ١٦٠-١٦٢، ص ١٧٢-١٧٦. أما عن باقي شعراء المعلقات فقد ذكر ذلك زهير في ديوانه، ص ٤٩، ٥٠، ص ٨١-٨٦. وانظر كذلك ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٣١، ٣٢. وأما عن باقي شعراء المعلقات فقد ظهرت صورة صيد الوحش بدلالات رمزية مختلفة.

أما الهدف الثاني لها فيتلخص في حاجة البدوي إلى الصيد فهو وسيلة من وسائل الرزق، قد فرضتها عليه ظروف الحياة البدوية المحيطة به.

فامرؤ القيس في الأبيات التالية يصف قانصاً هرماً من بني ثعل، لايزال على الرغم من شيخوخته يعتمد الصيد وسيلة لكسب العيش، فيقول[١]:

رُبَّ رَامٍ مِـــــنْ بَنِـــــي ثُعَـــــلِ مُـــــتْلِجٍ كفَّيْــــهِ فِي قُتَـــــرِهْ

فَهُـــــوَ لا تَنمِـــــى رَميَّتُــــــهُ مالّـــــه لا عُــــدَّ مِـــــن نَفَــــرِهْ

مُطْعَـــــمُ للـــــصَّيْدِ لـــــيس لَــــهُ غيرَهـــا كَــسْبُ علـــى كِبَـــرِهْ

والنمط الثاني لا يمثل رحلة حقيقية للشاعر، بل يعرض الشاعر مشهداً من مشاهد الصيد، هذا المشهد له دلالاته الفنية المتعددة عند الشاعر؛ حيث يعرض الشاعر في هذا المشهد النهاية المحتومة لصيد الوحش، حينما يقع الثور الوحشي أو البقرة الوحشية في صراع مع كلاب الصائد.. فمرة ينجي القدر الثور قبل مغيب الشمس؛ حتى ينفرد بنفسه تحت شجرة الأرطأة، يفكر في مصيره، ثم يتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر. ومرة أخرى - حسب القدر - تصرع سهام القانصين البقر الوحشي أو ترعد فرائص حمر الوحش.

وقد تكون الغاية من إيراد هذا المشهد في القصيدة التعزي والتسلي عن المصائب، "وغالباً ما يحدث أيضاً في مقام الرثاء، حيث يذكر الشاعر فداحة الخطب الذي ألم به وعظم المصيبة التي نزلت بساحته، ويعلن ضعفه أمامها، وعجزه عن ردها"[٢].

ولكي تتضح فكرة البحث فلابد من دراسة عناصر مشهد الصيد التي تناولها شعراء المعلقات تناولاً شائقاً.

---

(١) الديوان، ص ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦.

(٢) شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ص ٧٠.

عناصر مشهد الصيد:

لقد اختلف شعراء المعلقات في التعبير عن رحلة الصيد أيما اختلاف، فتارة يسجلها الشاعر في قصيدته بكامل عناصرها وفي إطار قصصي بديع، وتارة أخرى يذكر الشاعر جانباً مهماً، على سبيل وصف الناقة بالصيد الوحشي، حيث يتربص الصياد له، فيطلق كلابه أو سهامه؛ ليقع الثور فريسة سهلة أمام تلك السهام أو لينجو مما لحق به.

ولقد اتضحت عدة عناصر لمشهد الصيد، من أهمها:

١- وصف الإنسان الصائد.

٢- أدوات رحلة الصيد.

٣- وصف صيد الوحش.

٤- نهاية مشهد الصيد.

١- وصف الإنسان الصائد:

وللصائد صورتان عند شعراء المعلقات: أولهما صورة الصائد الذي يتخذ الصيد متعة ورياضة بدنية ونفسية؛ فيسعد بهذا الصيد أيما سعادة مع غلامه أو نفر من أصحابه، "ويظهر الغلام في أكثر الصور قانصاً حقيقياً، وما على الصائد المترف إلا أن يصدر أوامره إلى الغلام، فالغلام هو الذي يكتشف القنائص، فيعود إلى سيده... حاملاً مصاده ويقوم الطهاة بطهو اللحم، أو قد يقوم السيد ومن معه من الرفقاء بهذا العمل"(١).

وفي ذلك يقول امرؤ القيس(٢):

فَبيْنَــا نِعــاجُ يَــرْتَعِينَ خميلــةً ... كمشْيِ العَذّارَى في المُلاءِ المهدَّبِ

فكــان تنادِينــا وعقْــدَ عِــذارِهِ ... وقال صِحابي قد شأوْنَك فاطلبِ

فلأْياً بلأْيٍ مــــا حَمَلْنا وليدَنــــا ... على ظَهْرِ محبْوك السَّراةِ مُحــنَّــبِ

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٣٧.

(٢) الديوان، ص ٥٠.

ويقول أيضاً في قصيدته التي بدأها بقوله[١]:

وقد أغتدِي قبل العُطَاس بهيْكَلِ شَـديدِ مَشَكِّ الجنْـبِ فَعْـمِ المُنطَّـق
فظلَّ كمثلِ الخِشْفِ يرْفَعُ رأْسَهُ وسـائره مثـلُ التُّـرابِ المـدقَّقِ
وجـاءَ خفيَّـاً يَسْفِنُ الأرضَ بطنُـه ترى التُّربَ منهُ لاصقاً كُلَّ مُلْصَقِ
فقـال أَلَـا هـذا صُـوارُ وعَانـةُ وخـيطُ نعـامٍ يرتَعِـي متفـرِّقِ
فقلتُ له صـوَّب ولا تُجْهِدنَّـهُ فَيُذْرِكَ من أعلى القَطاةِ فتزْلَقِ

إلى قوله:

فقلنـا ألا قـد كـان صيدُ لقـانصٍ فَخَبُّـوا علينـا كـلَّ ثـوبٍ مـروَّقِ

وكذلك يذهب زهير بن أبي سلمى إلى الصورة نفسها، وذلك في قوله[٢]:

إذا مـا غَـدَوْنَا نبْتَغـي اليـدَ مـرةً متـى نَـرَهُ فإنَّنـا لا نُخاتِلُـهْ
فبيْنـا نَبغِّـي الـصيدَ جـاء غُلامُنـا يَـدِبُّ ويُخفِـي شَخْـصَه ويُـضائلُهْ
فقـال شِـياهُ راتعـاتُ بِقفْـرَةٍ بمُـسْتأسِدِ القُرْيـانِ حُـوٍّ مَـسائِلُهْ
فقال أميري: مـا تَـرَى رأيَ مـا نَـرَى أنخْتِلُـه عـن نفسِهِ أم نُـصاوِلُهْ
وقلْـتُ: تعلَّـمْ أنَّ للـصَّيدِ غِـرَّةً وإلا تُـضيِّعْها فإنَّـك قاتِلُـهْ

أما عن الصورة الثانية فهي للصائد الذي يحترف الصيد، ويجعل منه معاشه وكسبه. وهذا المشهد يظهر فيه الصائد الذي يتحسس مكان الصيد، حيث حمر الوحش التي تقبل من مكان بعيد لترد ماء تروي به ظمأها من حر الهاجرة، ولكن سهام الصائد تنطلق نحوها حتى تصيب منها مقتلاً.

وأحياناً يخرج الصائد - ذو الكلاب الضارية - نحو ثور وحشي أو بقرة، فتدور الدائرة وتشعل نار الحرب بينهما حتى تخرج هذه الكلاب خاسرة في أغلب الأحيان أو منتصرة في أحيان أخرى.

---

(١) الديوان نفسه، ص ١٧٢، ١٧٣.

(٢) الديوان، ص ٤٩-٥٣.

ومنظر الصائد في هذه الصورة يروع حقاً، فهو قصير القامة، نحيل العود، غائر العينين، قد أسودت بشرته من قيظ الحر، وشققت لحمه رياح السموم؛ فيظهر عليه الألم والكد في طلب فريسته.. وعلى الرغم من ذلك يعود إلى أهله بيته - الذين ينتظرونه على شوق حار - كاسف البال، خائب الأمل، صفر اليدين؛ وذلك لأنه لم يظفر بطعامه الذي طال انتظاره[1].

وفي ذلك يقول عبيد بن الأبرص[2]:

وقدْ أغْتَدِي قبلَ الغَطاطِ وصَاحِبي ... أمِينَ الشَّظا رَخْوُ اللَّبانِ سَبُوحُ
مَرابِضُهُ القِيعانُ فَرْدُ كأنَّهُ ... إذا ما تُماشِيهِ الظِّباءُ تَطيْحُ
فهاجَ لَه حيَّ غداةً فآسَدُوا ... كِلاباً فكل الضَّارياتِ شَحيْحَ

وكذلك يصفه الأعشى وصفاً رائعاً بقوله[3]

أطْلَسَ طلَّاعَ النِّجَادِ على الْـ ... وحْشِ غَبَاً مِثْلَ القناةِ أَزَلّْ
في إثْرِهِ غُضْفُ مُقلَّدَةُ ... يسعى بها مُغاوِرُ أطْحَلْ
كالسيِّدِ لا يَنْمى طريدَتَهُ ... ليس لَهُ مما يُحانُ حِولْ

وأخيراً، يصوره لبيد بن ربيعة بقوله[4]:

لَاقتْ أخَا قَنَصٍ يسْعَى بأكلُبِه ... شَثْنَ البنانِ لديه أكلبُ جُسُرُ

ويتضح من الصورتين السابقتين فهم الشاعر للإنسان الصائد الذي قام بنفسه أو مع أصدقائه قاصداً طرائده مع كلابه الضارية.

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٣٦.

(٢) الديوان، ص ٣١، ٣٢.

(٣) الديوان، ص ٣٢٩.

(٤) الديوان، ص ٦٩.

٢- أدوات رحلة الصيد:

أدوات رحلة الصيد كثيرة قد حددها شعراء المعلقات، وكان أشهرها:

١- الفرس: وكان يحمل كثيراً من الرموز؛ وذلك لشخصيته المثالية التي يندر وجودها في دنيا الواقع، "فهو فرس مغامر، راحل وسط الأهوال، لاه، ومناور، إلى آخر تلك الملامح التي تجعلنا بإزاء فارس لا فرس"[(١)].

ولقد تعددت مظاهر إعزازهم للخيل، فقد يبيت الرجل طاوياً، ويشبع فرسه، بل يؤثره على نفسه وزوجته وولده، وكانوا يختصونها بألبان الإبل، تقوية لها، وليس غريباً أنهم سموها ونسبوها كما يسمون أبناءهم، وينسبون رجالهم. فمثلاً كان لزيد الخيل - زيد الخير - خيل كثيرة، منه الهطَّال، ومنها الورد، ومنها دوول[(٢)].

وحديث الشاعر عن الفرس كان نواة أساسية لرحلة الصيد، فامرؤ القيس قد ضرب المثل الأعلى في نعته فرسه، ففي معلقته – مثلاً - بلغ وصفه له في أكثر من سبعة عشر بيتاً، وأبرز خلالها مميزاته الجسدية التي تصوره قوياً، سريعاً، خفيفاً، فهو قصير الشعر ضخم الهيكل، قدير على الجري إلى الأمام وإلى الوراء، متدفق كأنه صخرة تنحدر من أعلى الجبل يدفعها السيل الجارف، ظهره أملس ينزلق عنه اللبد، وينزلف عنه الغلام الخفيف، كأن صباحه إذا اشتد جريه غليان مرجل، حينما يطأ الأرض، فلا يثير غباراً كما تثير الخيل البطاء[(٣)]. وأظن أن كل هذا الوصف كان تبريراً لموقف الصائد، الذي امتطى فرسه فأعانه على نيل مأربه من الصيد الكثير، حتى اصطبغ صدر الفرس بدماء ما يصاد؛ وفي ذلك يقول في معلقته[(٤)]:

---

(١) د. محمد عبد المطلب: مقالة، شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، القاهرة ١٩٨٥، ص ٥٦.

(٢) أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص ٩٠- ٩٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٤) الديوان، ص ١٩-٢٣.

وقـد أغْتـدِي والطّـيرُ في وُكُناتِهـا بمنجــرِدٍ قَيْــدِ الأوابــدِ هَيْكَــلِ
مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ معــاً كجُلْمودِ صخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ من عَلِ
كمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِه كمــا زلَّــتِ الــصَّفْواءُ بــالمَتَنَزِّلِ

إلى قوله:

فألحَقنــا بالهادِيــاتِ ودَونَــه جواحِرُهــا في صَــرَّةٍ لمَ تَزَيَّــلِ
كــأنَّ دِمــاءَ الهاديــاتِ بنحْــرِهِ عَــصارةُ حِنَّــاءٍ بــشيْبٍ مُرجَّــلِ

ويقول أيضاً في قصيدته التي بدأها بقوله[1]:

وقـد أغْتـدِي والطّـيرُ في وُكُناتِهـا لغيْــثٍ مــن الوَسْــمِيِّ رائــدهُ خــالِ
بعجْلـزةٍ قـد أتْـرزَ الجَـرْيُ لَحْمَهـا كُمَيْــتٍ كأنَّهــا هِــراوَةُ مِنْــوَالِ
ذَعَــرْتُ بهــا سِــرْباً نقيــاً جلُــودُه وأكْرُعُه وشْيُ البُرودِ من الخالِ

وكذلك يصف زهير بن أبي سلمى فرسه في رحلة صيده بقوله[2]:

هَبطـتُ بِمَمــسُودِ النَّواشِــرِ ســابحٍ مُمَــرٍّ أسـيلِ الخَـدِّ نَهـدٍ مَراكِلُـهْ
تَمــيمٍ فلونــاهُ فأكمِــلَ صُــنْعُهُ فــتمَّ وعزَّتْــه يُــداهُ وكاهِلُــهْ
أمــينٍ شَــظاهُ لم يُخــرَّقْ صِــفاقُه بمنقَبــةٍ ولم تُقطَّــعْ أباجِلُــهْ

ويلاحظ في تلك القصيدة أنه بدأ بوصف فرسه قبل بدئه حديث الصيد.

---

(١) الديوان نفسه، ص ٣٦، ٣٧. وانظر كذلك ص ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩. وكذلك وصفه في قصيدة أخرى، ص ٧٥، ٧٦. وأيضاً، ص ١٦٣، ١٧٦. ويلاحظ أن امرأ القيس لم يترك قصيدة تحدث فيها عن رحلة الصيد إلا وصف فرسه وصفاً دقيقاً.

(٢) الديوان، ص ٤٨، ٤٩.

الكلاب المدربة:

فقد عني الشعراء بالكلاب عناية ملحوظة، حيث إنهم قد اعتمدوا عليها في الصيد اعتماداً كبيراً.

ويلاحظ أن امرأ القيس قد استخدم الكلاب مرة واحدة في رحلة الصيد التي قام بها مع أصدقائه؛ وذلك لأن فرسه أقدر من غيره في مهمة الصيد؛ فيقول امرؤ القيس(١):

وقـد أغْتَـدى ومَعِـي القانِـصَان ... وكُـلٌّ بِمَرْبَـأَةٍ مُقْتَفِـرْ
فيُـدْرِكُنَا فَغِـمٌ داجِـنُ ... سميـعُ بـصيرُ طلـوبُ نَكِـرْ
ألَـصُّ الـضُّروسِ جَنِـيُّ الـضُّلُوع ... تبـوعُ طلـوبُ نـشيطٌ أَشِـرْ
فأنْـشَبَ أظفـارَه في النَّـسا ... فقلْـتُ هُبِلْـتَ ألا تنتـصِرْ
فكـرَّ إليـه بمِبْرَاتِـهِ ... كمـا خـلَّ ظهـرَ اللِّسانِ المُجِـرّْ

وهناك صورة أخرى للكلاب الضارية في ملاحقتها لصيد الوحش. وقد غاب عن تلك الصورة صورة الفرس الذي يلاحق الطرائد؛ وذلك حتى يرسم خطوط الصراع بين هذه الكلاب وتلك الطرائد، وفيها يتحدد هلاك أحدهما حيثما أراد الشاعر.

ويتضح ذلك في قول النابغة الذبياني(٢):

وكـان ضُـمْرانُ منـه حيـث يُوزِعُـه ... طعـنُ المُعـارِكِ عنـد المُحْجَـرِ النَّجُـدِ
شَـكَّ الفريْـصَةَ بالمِـدْرَى فأنْفَـذَها ... طَعْنَ المُبَيْطِـرِ إذ يـشْفِي مـن العَـضَدِ
كأنـه خارجـاً مـن جنْـبِ صـفْحَتِه ... سَـفُّودُ شَـرْبٍ نـسُوه عنـدَ مُفتَـأَدِ
فظـلَّ يعْجُـمُ أعْلَـى الـرَّوْقِ مُنْقَبِـضاً ... في حالِـكِ اللَّـونِ صَـدْقٍ غـيرِ ذي أَوَدِ
لمَّـا رأى واشِـقٌ إقْعَـاصَ صـاحبِه ... ولا سـبيلَ إلى عَقْـلٍ ولا قَـوَدِ
قالـت لـه الـنفسُ إنـي لا أرى طمعـاً ... وإنْ مـولاكَ لم يـسْلَمْ ولم يَـصِدِ

---

(١) الديوان، ص ١٦٠، ١٦١، ١٦٢.

(٢) الديوان، ص ١٩، ٢٠. وفي هذه القصيدة استخدم كلبين مختلفين: ضمران وواسق.

وكذلك يذهب الأعشى، حيث أقام صراعاً وحشياً لا مثيل له بين الكلاب والثور الوحشي، فلا تكاد تبصر هذا الثور الجائع، حتى تتبعث نحوه مهاجمة، فيجد في العدو مسرعاً كالشهاب، متجهاً إلى كثيب من الرمال ليعتصم به، ولكنه صمم على الصمود، حتى سدد الطعن بقرنه؛ وذلك في قوله(١):

في إثْـــرِهِ غُـــضْفٌ مُقلَّـــدَةٌ يَـــسْعَى بهـــا مُغـــاوِرُ أطْحـــلْ
هِجْـــنَ بـــه فانْـــصَاعَ منْـــصَلِتاً كـــالنَّجْم يختـــارُ الكثيـــبَ أبَـــلْ
حتـــى إذا نالَـــتْ نحـــا سَـــلِباً وقـــد عَلَتْـــه روعَـــةُ وَوَهَـــلْ

وأخيراً، ينقل لبيد الصورة نفسها في قوله(٢):

فأصـبح وانـشقَّ الـضبابُ وهاجَـهُ أخـو قفـرةٍ يشلي ركاحـاً وسـائلا
عـوابسُ كالنشاب تدْمي نحورُهـا يـرين دمـاء الهاديـات نـوافلا
فجـال ولم يعكـم لغَضف كأنهـا دقـاقُ الـشعيلِ يبتـدرْن الجعـائلا

وقال أيضاً(٣):

حتـى إذا يَـئِسَ الرمـاةُ وأرْسَـلُوا غُـضْفاً دواجِـنَ قـافِلاً أعْـصَامُها

إلى قوله:

فتقصَّدَتْ منها كَسابِ فضُرِّجَتْ بـدمٍ وغُـودِرَ في المَكَـرِّ سُـخَامُها

وهنا يعبر عن يأس الرماة من إصابتها بالنبال، بينما هذه الكلاب الضارية قادرة على الظفر بالصيد أكثر من الرماح والقسى.

---

(١) الديوان، ص ٣٢٩. والغضف: هي الكلاب المسترخية الآذان.
(٢) الديوان، ص ٢٣٩، ٢٤٠. و(ركاحا، سائلا) اسمان لكلبين.
(٣) الديوان، ٣١١، ٣١٢. و(كساب وسخام) اسمان لكلبين أيضاً.

٣- وصف صيد الوحش:

ولقد عبر شعراء المعلقات عن الحيوان المصيد في حديثهم عن مشهد الصيد، وكاد ينحصر في:

١- البقرة الوحشية.

٢- الثور الوحشي.

أما حديث الشعراء عن البقرة الوحشية فقد تمثل في صورتين: الأولى نموذج مثالي للجمال، حيث إنها تشبه في مشيتها وطول أذنابها وبياضها بالعذراء في الملاء المذيل؛ لذلك يقول امرؤ القيس[(١)]:

فعَنَّ لنا سِرْبٌ كأن نِعاجَهُ عَذَارَى دوارٍ في المُلاءِ المذيَّلِ
فأدْبرن كالجَزْع المفصَّل بينَه بجيدٍ مُعَمٍ في العشيرة مُخْوَلِ
فألحَقنا بالهادِياتِ ودَونَه جواحِرُها في صَرَّةٍ لمَ تَزَيَّلِ

ورسم صورة أخرى لقطيع من البقر، بيض الجلود، موشية أكرعه[(٢)]:

ذعَرتُ بها سِرْباً نَقيَّاً جلُودُه وأكْرُعُهَ وَشْيُ البُرودِ من الخالِ
كأنَّ الصُّوارَ إذ تجهَّدَ عَدوَهُ على جَمَزَى خيلُ تجولُ بأجْلالِ
فجالَ الصُّوارُ واتَّقيْنَ بقَرْهَبٍ طويلِ القرا والرَّوْقِ أخْنَسَ ذيَّالِ

والصورة الثانية، بقرة ضعيفة تقع في مأساة، حيث يترصدها حيوان ضار من ذئب أو سبع، أو أنها ترعى وتغفل عن صغيرها في صحبة القطيع، ثم تعود آخر النهار فتفاجأ بأشلاء ممزقة من عظام وجلود، فتتجرع الألم والحزن كؤوساً من وقت آخر.

وصورة الصائد تختفي قليلاً في تلك المنظومة التي رسمها في شكل قصصي. لكن لبيد يجمع في معلقته بين البقرة التي أكل السبع ولدها، وبين صورة البقرة

(١) الديوان، ص ٢٢.

(٢) الديوان نفسه، ص ٣٧. وانظر كذلك، ص ٤٩، ٥٠. وكذلك ص ٧٦.

مع الرماة الذين يئسوا من إصابتها بالنبال فأرسلوا كلابهم التي تلقى حتفها على يد تلك البقرة؛ فيقول[(١)]:

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيةُ مسْبُوعةُ ... خَذَلَتْ وهاديةُ الصوّارِ قِوامُها
خنساءُ ضيَّعتِ الفَرِيَر فلم يَرِمْ ... عُرضَ الشقائِقِ طَوْفُها وَبُغامُها
لِمُعفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازعَ شِلْوَهُ ... غُبْسُ كواسِبُ لا يُمَنُّ طَعَامُها

إلى قوله:

حتى إذا يَئِسَتْ وأَسْحَقَ حالِقُ ... لم يُبْلِهِ إرْضَاعُها وفِطامُها
وتوجَّسْت رِزَّ الأنيس فَرَاعَها ... عن ظهرِ غَيْبٍ والأنيسُ سَقَامُها

وأما حديث الشاعر عن الثور الوحشي، فيظهر فيه شخصية الصائد والكلاب الضارية معاً؛ وذلك لقوة جموحه وسرعته.. وعلى الرغم من ذلك ينجو ذلك الثور ويتخطى تلك العقبات الكؤود.

فيصور ذلك امرؤ القيس بقوله[(٢)]:

وقد أغْتَدى ومَعِي القانِصَان ... وكُلٌّ بِمَرْبَأَةٍ مُقْتَفِرْ
فيُدْرِكُنَا فَغِمُ داجِنُ ... سميعُ بصيرُ طلوبُ نَكِرْ
ألَصُّ الضُّروسِ جَنِيُّ الضُّلُوع ... تبوعُ طلوبُ نشيطُ أَشِرْ
فأنْشَبَ أظفارَه في النَّسا ... فقُلْتُ هُبِلْتَ ألا تنتصِرْ!

وكذلك يستخدم الأعشى - في تصويره للثور - صياداً نحيلاً خبيراً بمهاجمة الوحوش في معاقلها، وكذلك كلاباً مسترخية الآذان، وفي أعناقها الأطواق، يسوقها هذا الصائد المغوار.

---

(١) الديوان، ص ٣٠٧- ٣١١.

(٢) الديوان، ص ١٦١، ١٦٢.

لذلك يقول[1]:

بـــات يقـــولُ بالكثيـــبِ مـــن الْـــ غَبْيـــةِ أصْـــبحْ لَيْـــلُ لـــو يَفْعَـــلْ
مُنْكَرِســـاً تحـــت الغُـــصُونِ كمـــا أحْنَـــى علـــى شِـــمَالِه الـــصَّيْقَلْ
حتـــى إذا انْجَلَـــى الـــصَّبَاحُ ومـــا إنْ كـــاد عنـــه لَيْلُـــهُ يَنْجَـــلْ
أطْلَـــسَ طلَّـــاعَ النِّجـــادِ علـــى الْـــ وَحْـــشِ غَبَـــاً مِثْـــلَ القَنَـــاةِ أَزَلّْ

وأخيراً، يذهب لبيد بن ربيعة في تصوير ذلك الثور الذي غلبت عليه الذلة والمسكنة، وباء بغضب على غضب، حيث باكرته الكلاب مع طلوع الشمس، بعد أن قضى ليلاً مظلماً هطلت فيه الأمطار فلم يستطع منها نجاة.

فيقول لبيد[2]:

كـــأخْنَسَ نَاشـــطٍ جـــادَتْ عليـــه بِبُرْقَـــةِ واحـــفٍ إحـــدى الليـــالي
أضـــــلَّ صِـــــوارَهُ وتـــــضيَّفتْهُ نطُـــوفُ أمرهـــا بيَـــد الـــشَّمالِ
فبـــاتَ كأنَّـــهُ قاضـــي نُـــذُورٍ يَلُـــوذُ بِغَرْقَـــدٍ خَـــضِلٍ وضَـــالِ
إذا وَكَـــفَ الغُـــصونُ علـــى قَـــرَاهُ أدارَ الـــروْقَ حـــالاً بعـــدَ حـــالِ
فَبَـــاكرهُ مـــع الإشـــراقِ غُـــضْفُ ضَـــوارِيها تَخُـــبُّ مـــع الرِّجَـــالِ

٤- نهاية مشهد الصيد:

إن نهايات مشهد الصيد بارزة ومعلومة، عني بها الشعراء حتى أصبحت عنصراً مهماً من العناصر التي شكلت مشهد الصيد الذي استغرق من الشعراء أبياتاً كثيرة في قصائدهم.

ونهاية مشهد الصيد جاءت في صور كثيرة منها:

١- جاءت لتمثل قمة السعادة بفوز الصائد بصيده ، ودعوة أصحابه من الطهاة

(١) الديوان، ص ٣٢٩، وانظر كذلك، ص ٤١١، ٤١٣.

(٢) الديوان، ص ٧٦- ٨٠.

ليشووا هذه اللحوم الطازجة على المشواة؛ حتى يقدموا لأنفسهم طعاماً لذيذاً شهياً. وهناك أيضاً فتيان من الخدم يقيمون البيت الذي يجمع كل أسباب الراحة.

وتلك الصورة كانت تتردد كثيراً في شعر امرئ القيس، فمثلاً يقول[(١)]:

وقلنـا لفتيـانٍ كـرامٍ أَلَـا انزلـوا فعـالُوا علينـا فـضْلَ ثـوبٍ مُطنَّـبِ

وأوتـــادُه ماذيَّــــةٌ وعِمـــــادُهُ رُدَيْنِيَّـــةُ فيهـــا أسِـــنَّةُ قَعْـــضَبِ

وأطنابُهُ أشطانُ خُوصٍ نجائبٍ فلما وصـــهْوَتُه مِـــنْ اتْحمِـــيٍّ مُـــشَرْعَبِ

دَخَلْنــــاه أَضَـــــفْنا ظُهورَنَــــا إلى كــلِّ حــارِيٍّ جديــدٍ مَــشطَّبِ

كـأنَّ عيـونَ الـوحْش حـولَ خِبَائِنَـا وأرْحُلِنــا الجَــزْعُ الــذي لم يُثَقَّــبِ

نمُــشُّ بــأعراف الجِيــاد أكفَّنَــا إذا نحـن قُمْنـا عـن شِواءٍ مُـضَهَّبِ

ويقول أيضاً[(٢)]:

فقلـن ألا قـد كـان صـيدُ لقـانِصٍ فَخَبُّـوا علينـا كـلَّ ثـوبٍ مُـروَّقِ

وظــلَّ صــحابي يــشْتَوون بِنَعْمَــةٍ يَـصفُّون غـاراً باللَّكيـكِ الُموشَّــقِ

٢- وجاءت النهاية أيضاً بعدما اشتد الصراع بين الكلاب الجائعة والثور الوحشي، حتى كاد الصراع بينهما يتكافأن، ولكن إرادة الحياة تنتصر على إرادة الموت والفناء؛ فيخرج الثور منتصراً على تلك الكلاب بفضل صبره على القتال، وقوة شكيمته، ورباطة جأشه.

ولكن إرادة الحياة قد تنتصر بوسيلة أخرى هي الهرب وعدم المواجهة. فإن قطيع الحمر والأبقار الوحشية حينما تحس نبأة الصياد تعتمد إلى الفرار والهرب[(٣)].

---

(١) الديوان، ٥٢، ٥٣، ٥٤.

(٢) الديوان، ص ١٧٥.

(٣) د. سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة المعارف، الرابط ١٩٨٥، ص ٤٤٢.

فيقول النابغة الذبياني معبراً عن يأس الكلاب من الظفر بالثور[١]:

لَمَّـا رأى واشِـقُ إقْعَـاصَ صـاحبِه ... ولا سـبيلَ إلى عَقْـلٍ ولا قَـوَدِ
قالـت لـه الـنفسُ إنـي لا أرى طمعـاً ... وإنْ مـولاكَ لم يـسْلَمْ ولم يَـصِدِ

لكن زهير جمع بين محاولة الهرب وسوء المصير في وقت واحد، وذلك مع صيد العمر الوحشية في قوله[٢]:

يُثِرْنَ الحـصَى في وجْهِـهِ وهـو لاحـقٌ ... سِـراعُ تواليِـهِ صِـيابُ أوائلُـهْ
فـردَّ علينـا العَيْـرَ مـن دُونِ إلفِـهِ ... علـى رُغْمِـهِ يَـدْمَى نَـساهْ وفائلُـهْ
فرُحْنـا بـه ينـضُو الجيـادَ عـشيَّةً ... مَخـضَّبةً أرسـاغُهُ وعوامِلُـهْ

وهكذا كانت صور الحيوان في رحلة الصيد ومشاهدها من أروع ما عبر به الشعراء في قصائدهم، فهي مشاهد مرسومة بالكلمات مثلها مثل صور الحوائط، ونقوش الآثار والمعابد؛ فالشاعر يرسم بالكلمة عوضاً عن الأزميل والفرشاة واللون[٣].

وبعد هذا العرض للعناصر التي شكلت فهم شعراء المعلقات لرحلة الصيد ومشاهدها يتضح ما يلي:

(أ) لقد كانت رحلة الصيد تصويراً لبعض مشاهد الطبيعة، والواقع البدوي المعاش.

فلقد استخدم الشعراء للصيد أدوات بعينها في ممارسة صيده، فخص - مثلاً - فرسه دون غيره من حيوانات البادية حينما أراد أن يقتنص له أو لأهل بيته صيداً وحشياً؛ ليكون له طعاماً يتغذى عليه. فما لبس أن امتطى صهوة جواده، وقصد أماكن الفرائس، حيث الأماكن القفرة والمليئة بسباع الوحش.

---

(١) الديوان، ص ٢٠. انظر كذلك ديوان الأعشى، ص ٣٢٩. وديوان لبيد بن ربيعة، ص ٣١٢.

(٢) الديوان، ص ٥٤، ٥٥.

(٣) مدخل إلى الشعر الجاهلي، ص ١٣١. وانظر كذلك: د. سيد نوفل: شعر الطبيعة في الأدب العربي، نشر مطبعة مصر ١٩٤٥، ص ٢٣- ٢٦.

لذلك فزهير بن أبي سمى يتابع صيد الوحش في أماكنه فيقول[(١)] :

فَبيْنا نُبغيِّ الصَّيْدَ جاءَ غلامُنا ... يَدِبُّ، ويُخفي شَخْصَهُ ويُضائِلُهْ

فقالَ شياهَ راتعاتُ بقَفْرةٍ ... بِمُسْتأسِدِ القُرْيانِ حُوٍّ مَسائِلُهْ

(ب) إن مشاهد الصيد - كما سبق أن قلت - لم تكن تعبر عن رحلة صيد حقيقية قام بها الشاعر على أرض الواقع، أو أنها تعبر عن تجربة عاناها الشاعر، أو تصور حادثة رآها؛ ونتيجة لذلك فقد تكررت صور مشاهد الصيد تكراراً يلفت النظر، "فإذا ما قرأت مشهداً من مشاهد الصيد لشاعر من الشعراء فيقع من نفسك أنك قرأته من قبل"[(٢)].

ومثال ذلك وصف الثور الوحشي عند كل من: امرئ القيس وزهير.

فثور امرئ القيس الذي نعته في قصيدته السينية بأنه إذا أظلم عليه الليل طفق يحتفر لنفسه مكنساً يأوي إليه بالقرب من شجرة الغضا، وبات فيه حتى إذا ما أشرقت الشمس صبحته كلاب الصيد، لكنه نجا منها.

وهذا أيضاً ثور زهير بن أبي سلمى الذي وصفه في قافيته بأنه أوى إلى مكنسه، فتداعى التراب عليه، وظل على حالته معتصماً به من عصف الريح، وشدة المطر؛ حتى قضى ليلته. وعلى الرغم من ذلك ومع إشراقة الصباح إذ يفاجأ بكلاب شديدة السرعة أيضاً[(٣)].

(ج) ويلاحظ أيضاً أن شعر الصيد قد كثر عند شعراء المديح كالنابغة وزهير والأعشى، وقل عند باقي شعراء المعلقات[(٤)].

---

(١) الديوان، ص ٤٩، ٥٠، ٨١. انظر كذلك: ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٣١، ٣٢ .

(٢) شعر الطرد، ص ٧٢، ٧٣.

(٣) الديوان امرئ القيس، ص ١٠١. وديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٧٦، ٧٧.

(٤) لقد ذكر عبيد في ديوانه، ص ٣٢ (الظبي) مرة واحدة في ملاحقة كلاب الصيد له. وذكر الحارث بن حلِّزة في معلقته، ص ٣٧٤ (النعامة) في شدة حذرها من القناص أيضا.

الفصل الرابع

الرحلة إلى الممدوح

لقد قام المدح بين فنون الأدب العربي مقام السجل الشعري لجوانب تاريخية من حياة الجاهلين، وعلى الرغم من ذلك فإنه كان قليلاً عند شعراء المعلقات. وليس هذا غريباً لأن أكثر أصحابها كانوا من السادة الأشراف، أو من الفتيان أولي البأس الشديد ،فقد يأنف أحدهم أحياناً أن يقول الشعر رغبة في كسب أو عطاء، ولكنه في أحيان أخرى يحن إلى مجالسة الملوك وعطايا الوزراء؛ لينال بذلك شرفاً عظيماً بين أبناء عشيرته.

ولعل مفهوم المديح عند ابن قيبة ظل سائداً في كتب النقد الأدبي القديم، حيث وضح - في نصه المشهور - نموذجاً لقصيدة المدح.. فالشاعر يبدؤها بالوقوف على الأطلال، ثم يتبعه بذكر النسيب؛ ليميل نحوه القلوب، وليستدعى به إصغاء الإسماع إليه، "فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهز للسماح، وفضله على الأشباه، وصغره في قدره الجزيل. فالشاعر

المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[١].

وقد يبدو أن قول ابن قتيبة لا ينطبق على القصيدة الجاهلية العامة، أو التي يكون موضوعها الرئيسي مدحاً. فالمدح له أغراض متعددة، لا يقتصر على رغبة المادح في طلب المال أو نيل المكافأة - بعكس ما وضح ابن قتيبة - "وبهذا الفهم نستطيع أن ندرك خطأ نقادنا القدامى حين زعموا أن المدح له أساليب معينة، وقوالب ثابتة، وأنماط لا يعدوها الشاعر. إذا الحق أن لكل قصيدة في المديح نمطاً خاصاً، وسبيلاً لغوياً يبتدعها الشاعر لأنه أسير تجربته، وقيد حالة خاصة"[٢].

وهذا يتضح جلياً في ديوان طرفة بن العبد، "فإنه لم يمدح بطلب المال، وإنما للشكر على نعمة، أو للمساعدة على رد الحقوق، والأبيات التي جاءت له في المدح نتف متناثرة، فلم تجئ له قصيدة كاملة في المدح، ومدحه مقتضب وموجز، ليس فيه إسراف أو مبالغة أو خروج عن الحقيقة، ولم يصل إلى حد الوصف بالأوصاف التي رددها في الفخر. مما يدل على شدة اعتزازه بنفسه حتى لم يرض أن يرفع غيره عليه مهما كان[٣].

وهكذا كان بناء قصيدة المدح - في نص ابن قتيبة - مثاراً للنقاش والجدل لدى بعض النقاد المحدثين؛ ولذلك يقول أحدهم: "وحديثاً عن بناء القصيدة والانتهاء بأنها لا نجد لها بناء مضطرداً أو موحداً في العصر الجاهلي على عكس ما ذكر ابن قتيبة، وما وافقه عليه بعض العلماء، والذي أدى إلى تصور بعض الدارسين في عصرنا تصورات متعددة لطبيعة هذا البناء وإقامة أحكام، وإطلاق ظنون وتخيلات وتفاوتت بين الأغراب والخروج على طبيعة النص في القصيدة الجاهلية"[٤].

---

(١) الشعر والشعراء، ج١، ص٧٤، ٧٥.

(٢) عباس بيومي عجلان: عناصر الإبداع في شعر الأعشى، نشر دار المعارف ١٩٨١، ص ١٤٤.

(٣) د. علي الجندي: ديوان طرفة بن العبد، ص ٢٧٨.

(٤) مدخل إلى بيئة الشعر الجاهلي، ص ١٣٩، ١٤٠.

وتذهب الباحثة الألمانية "ريناتاياكوبي" أيضاً إلى أن وصف ابن قتيبة لا يناسب القصيدة الجاهلية، وإنما يمكن تطبيقه فقط على نمط واحد من عدة أنماط طورها الشعراء الأمويون. أما في أيام ابن قتيبة نفسه فكان هذا النمط من قصيدة المدح قد هجره الشعراء "فابن قتيبة يتحدث عن الجزء الخاص بالناقة في وصفه لأقسام القصيدة من حيث هو جزء طبيعي يأتي بعد الوقوف على الأطلال والنسيب وقبل المدح[(١)].

من هنا يبدو أن مفهوم رحلة الشاعر إلى الممدوح ليس واضحاً بعد، فلا أظن أن كل مديح رحلة؛ لأن الشاعر قد يصف ممدوحه دون أن يبرح مكانه؛ولذلك فإن البحث يعني بشعرالشاعر الذي أنشده خلال انتقاله عبر الصحراء الجرداء التي قاسى فيها أهوالاً شداداً مع ناقته التي أضناها بعد السفر ومشقة الرحيل للوصول إلى ممدوحه لينال مأربه الذى رسمه لنفسه قبل أن يصل إليه.

ولا شك أن الأسباب التي دعت الشاعر للقيام بالرحلة إلى ممدوحه قد تعددت.. وليس من الإنصاف أن يكون الدافع الأساسي للشاعر مادياً فقط، كالبحث عن طلب الهدايا واستجداء عطايا السلطان. فقد يكون الدافع إليها معنوياً أيضاً، حيث يرى الشاعر في ممدوحه المثل والقدوة في أخلاقه أو في شخصيته، فالتعبير عنها قد يشير إلى أن تلك الصفات كائنة في شخص الشاعر.

وقد يرى الشاعر أن طرق باب الملوك وحط العطايا على أبوابهم مفتاحا وفرجا له من كل هم أحيط به أو بقومه، حيث يجد نصرة عندهم لظلمته، وسداداً له على طريق الرفعة والازدهار[(٢)].

وقد تتلخص دوافع الرحلة إلى الممدوح في:

١- الدافع الاجتماعي

٢- الدافع السياسـي.

---

(١) مدخل إلى بيئة الشعر الجاهلي، ص ١٣٩، ١٤٠.

(٢) الباحثة ريناتا ياكوبي: مقالة، الجزء الخاص بالناقة في قصيدة المدح، تعليق د. حسن البنا، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، القاهرة ١٩٨٤، ص ٢٩٨، ٢٩٩.

١- الدافع الاجتماعي :

إن الظروف التي أحاطت بالإنسان الجاهلي كانت قاسية عليه، حيث الفقر المدقع في تلك الصحراء الجرداء، ونضوب موارد الماء، وفقد الصناعات، وندرة البساتين والغياض؛ لذلك كثر المحتاجون وقل الأغنياء، فنشأ في نفوسهم الرفق والعون وحماية الجار. وسارت في القبائل سيرة الكرماء والأجواد، والسادة الزعماء، والوجهاء والمصلحين. فعندما رحل الشعراء إلى الملوك ورأوا الترف والنعيم كان عليهم أن يركنوا إلى جانب هؤلاء الأمراء، فيستريحوا من عناء السفر ومشقة الرحيل وظلم البادية لهم، وقد أعدوا للأمر عدته، حيث المقطوعات الشعرية التي تحوي أعذب الألفاظ، وأجمل الأساليب، وأروع الصور البلاغية.

ولقد رسم الشاعر المادح نواحي من أعمال الملوك، وسياسة الوزراء، وشجاعة القواد، وثقافة العلماء؛ فأوضح بذلك بعض الخفايا، وكشف عن بعض الزوايا، وأضاف إلى التاريخ - صدقاً أو كذباً - مالم يذكره؛ فساعد على إبراز كثير من الصفات والألوان لم تكن تعلم لولاه، وزاد في شهرة أناس كثيرين أحاطهم بالرعاية، ورفعهم إلى الذروة، وأغفل زملاء لهم كانوا أحق بالذكر وأجدر بالشهرة. ولكنها الحظوظ يوزعها الشعراء كيفما شاءوا(١).

وفي ذلك يقول النابغة الذبياني مادحاً النعمان بن المنذر:(٢)

فلمـــا أن رأيـــتُ الـــدَّارَ قَفْـــراً	وخـــالَفَ بـــالُ أهـــلِ الـــدارِ بـــالِي
نهـــضْتُ إلى عُـــذافِرَةٍ صَـــمُوتٍ	مُـــذكَّرةٍ تَجـــلُّ عـــن الكَـــلالِ
فِـــداءُ لامْـــرِئٍ ســـارتْ إليـــه	بعـــذْرَةِ رَبِّهـــا عَمِّـــي وخَـــالِي
ومـــن يَغْـــرِفْ مـــن النُّعمـــانِ سَـــجْلاً	فلـــيس كمـــن يُتيَّـــهُ في الـــضَّلالِ
لمـــا أغفلـــتُ شُـــكْرَكَ فانتـــصِحْني	وكيف ومن عَطائِكَ جُلَّ الثِّقـــالِ

(١) د. سامي الدهان: سلسلة فنون الأدب العربي – المديح - نشر دار المعارف، بدون تاريخ، ط ٤، ص ٥، ١١، ١٢.

(٢) الديوان، ص١٥٠، ١٥١، ١٥٢.

وهذا أيضاً الأعشى في حواره مع ابنته التي تخاف عليه مخاطر الطريق في رحلاته التي لا تكاد تنتهي. فإذا به يبين لها مقصده من رحلاته، حيث طلب المال، وإشباع حاجات النفس ورغباتها.

وفي ذلك يقول:(١)

تقـولُ ابْنتِـي حِـينَ جَـدَّ الرحيـلْ ... أَرَانـا سـواءً ومـنْ قـد يَـتِمْ

أَبَانـا فـلا رِمْـتَ عِنـدِنا ... فإنَّـا بخـيرٍ إذا لم تَـرِمْ

ويـا أَبتَـا لا تَـزَلْ عِنْـدِنا ... فإنـا نخَـافُ بـأن تُخْتَـرَمْ

أرانـا إذا أضْـمَرَتْكَ الـبلا ... دُ نَجْفَـي وتُقْطَـعُ منـا الـرَّحِمْ

أَفي الطَّـوافِ خِفْـتِ علـيَّ الـرَّدى ... وكـمْ مـن رَدٍ أهْلَـه لم يَـرِمْ

وقـد طفْـتُ للمـالِ آفاقَـه ... عُمَـانَ فَحِمْـصَ فـأورِ يـشَلِمْ

أتيـتُ النَّجاشِـيَّ في أرْضِـهِ ... وأرْضَ النبـيطِ وأرْضَ العَجَـمْ

فنجْـرَانَ فالـسَّرْوَ مـن حِمْيَـر ... فـأيَّ مَـرامٍ لـهُ لَـمْ أَرُمْ

ومـن بعـد ذاكَ إلى حـضْرَمْوتَ ... فأوفَيْـتُ همـي وحينـاً أهُـمْ

ويمدح الأعشى أيضاً "هوذة بن علي الحنفي" مرجياً نواله وعطاءه، فيقول:(٢)

إلى هَـوذَةَ الوهَّـابِ أهـديْتُ مِـدْحَتِي ... أُرَجَـى نـوالاً فاضِـلاً مـنْ عطائكَـا

تَجَـانَفُ عـن جُـلَّ اليمامـةِ نـاقتِي ... ومـا قَـصَدتْ مـن أهْلِهَـا لِـسِوائِكَا

ألمَّـتْ بـأقوامٍ فعافَـتْ حياضَـهُمْ ... قَلُوصي وكان الشَّرْبُ منها بمائكـا

فلمـا أَتَـتْ آطـامَ جَـوٍّ وأهْلَـهُ ... أُنيْخَـتْ وألْقَـتْ رَحْلَهَـا بفنائِكـا

ولم يـسْعَ في الأقـوامِ سـعيَكَ واحـدُ ... ولـيس إنـاءُ للنْـدى كإنائِكَـا

سَمِعْتُ برحْبِ الباعِ والجُود والنَّدى ... فأدْلَيْـتُ دَلْـوِي فاسْتَقَتْ برِشـائِكَا

فَتـىً يحمِلَ الأعبـاءَ لـو كـان غـيرُهُ ... من النَّاس لم ينْهَضْ بها مُتَمَاسِكَا

---

(١) الديوان، ص ٩١.

(٢) الديوان، ص ١٣٩، ١٤١.

إلى قوله:

ومـــا ذَاكَ إلا أنَّ كَفَّيْــكَ بالنَّــدى ... تَجُـودان بالإِعطـاءِ قبـلَ سُـؤالِكَا

٢- الدافع السياسي:

وقد لا يدفع الشاعر مال أو سلطان نحو ممدوحه، بل تدفعه المسئولية السياسية التي يقوم بها في قبيلته، فهو لسانها الذي يتحدث نحو القيام بمطالبها.. وفي الوقت نفسه يكون سيدها وزعيمها يوجهها ويؤثر في سياستها، فقد يلجأ إلى معاون له في الخير فلا يرى إلا ملكاً تحني له الجباة تعظيماً وتقديساً لقدره وأبهته حتى يرد له ولعشيرته كل مظلمة ضاعت لهما في دار الحرب.

فهذا امرؤ القيس يرحل إلى ملك الروم ليستنجد به على بني أسد رغم مقدرته على الاستعانة بقومه من أرض حمير باليمن، لكنه أراد الظهور والاستعلاء ونيل الشرف في مشاركة ملك الروم له.

وفي ذلك يقول بعدما استصحب في سفره عمرو بن قمينة اليشكرى:[١]

ولو شاءَ كان الغزْوُ من أرْضِ حِمْيرٍ ... ولكنَّــه عمْــداًإلى الــرُّوم أنْفَــرَا

بَكَى صاحبي لمَّا رأى الدَّرْبَ دُونَه ... وأيْقَــنَ أنَّــا لاحِقَــانِ بقَيــصَرا

فَقلــتُ لــه لا تبــكٍ عينُــك إنَّمــا ... نُحــاوِلُ مُلْكــاً أو نَمُـوتَ فَنعْـذَرَا

أما زهير بن أبي سلمى فهو معجب بصنيع (الحارث بن عوفان وهرم بن سنان) في الصلح بين قبيلتي عبس وذبيان، وظل متعرفاً لهما بحسن ما صنعا. وهنا يمجد سنان بن أبي حارثة بعد أن عزم عزماً أكيداً على الرحيل إليه. ومن خلال مدحه له يحذر قبيلتي (بني وائل، وجديلة) من غزو فرسانه، فهو شديد البطش بمن أراد قتاله:[٢]

---

(١) الديوان، ص ٦٥، ٦٦.

(٢) الديوان، ص ١٩٢، ١٩٣.

إليــــكَ سِـــنانُ الغـــداةَ الرَّحيـــــلُ أُعـصِي النُّهـاةَ وأُمـضِي الفُـؤولا
فـــلا تَـــأمّنِي غـــزْوَ أفراسِـــهِ بَنِـــي وائـــلٍ وأرْهِبيْـــه جَـــدِيْلا
وكيـــفَ اتّقـــاءُ امِـــرئ، لا يـــؤُو بُ بـالقومِ في الغَـزوِ حتـىَّ يُطـيلا؟

وأما الأعشى فهو يمدح سلامة ذا فائش بن يزيد بن مرة الذي امتطى له الأعشى ناقته تشق ما يعترض طريقها من أرض غليظة، ماضية في طريقها لا تلوي على شيء، حتى تبلغ ميعادها المقصود، وفيها يحذر "حمير" من ملاقاة ممدوحه، حيث لا طاقة لهم اليوم بحربه، ولكن عليهم أن يجنحوا للسلم الذي هو خير لهم؛ وفي ذلك يقول:(١)

تَـــــؤُمُّ سَـــــلامَةَ ذا فـــــائشٍ هُـــوَ اليَـــومَ حَـــمٌّ لِمْيعادِهـــا
وكـــمْ دُونَ بيتِـكَ مـــن صَفْـصَفٍ وَدَكْـــداكِ رَمْـــلٍ وأعْقَادِهـــا
فـــإن حِمْيَـــرُ أصـــلحتْ أمْرَهَـــا وملَّـــــتْ تَــــسَاقِيَ أولادهَـــــا
وُجِـــدْتَ إذا أصْـــلَحُوا خيرَهُـــمْ وَزَنْـــــدُكَ أثْقَـــــبُ أزْنَادِهَـــــا

ولكن الأعشى يجمع بين غرضيه - حب المال، وتحذير القبائل من بطش ممدوحه - حينما يركب ناقته لقيس بن معد يكرب، قائلاً:(٢)

فَلَـــاَ تـــشْتَكِنَّ إليَّ الـــوَجى وطُـولَ الـسُّرَى واجْعليـهِ اصْـطِبَارَاً
تُلاقِـــيْنَ قيـــساً وأشْـــياعَه يُـــسعِّرُ للحـــربِ نـــاراً فَنَـــاراً
فإنّـــكِ طالِبـــةُ شـــاوَه وإنَّـــكِ صـــائرةُ حيـــثُ صَـــارا

ثم قال:

فـــإن الـــذي يُرْتَجـــي سَـــيْبُه إذا مـــاَ نحُـــلُّ عليـــهِ اخْتِيَـــارا
أخُـــو الحـــربِ إذْ لقِحَـــتْ بـــازلاً سمـــا للعُـــلا وأحـــلَّ الجِمَـــارا

(١) الديوان، ص ١٢٣.

(٢) الديوان، ص ٩٧، ٩٩.

وســـاوَرَ بـــالنَّقع نِقـــعِ الكثيـــ ... ـبِ عبْـــساً ودُودانَ يوْمـــاً سِـــوَارَا
فأقْلَلْـــتَ قومـــاً وأعمْـــرَتهُمْ ... وأخْرَبْتَ مِنْ أرضِ قــومٍ ديَـــارا

فليس غريباً - بعد ذلك - أن يشق الشاعر على نفسه بالرحلة إلى هؤلاء الذين منحوا الغنى والشجاعة والقوة والفهم؛ فيقف منهم موقف الاحترام والتودد.. فبذكائه استطاع أن يبسط قضيته في أجمل أسلوب وأروع خيال ليعود إلى عشيرته محققاً الفوز على خصومه أو خصوم ذويه. وقد يتضح كل هذا بعد دراسة العناصر الأساسية التي شكلت صورة الرحلة إلى الممدوح عند شعراء المعلقات؛ ومن أهم هذه العناصر:

١- وصف الناقة
٢- وصف الصحراء ومشقة الرحيل
٣- وصف الممدوح

١- وصف الناقة:

لا شك أن وصف - شعراء المعلقات - للناقة ليس غرضاً مستقلاً يسعى إليه الشاعر مباشرة، بل يأتي في أعقاب موقف يمثل أزمة نفسية للشاعر، لا يجد لها مخرجاً سوى أن يركب ناقته وينطلق بها. ولكن أحداً من شعراء المعلقات قد يستهوي وصف الناقة التي يمتطيها أثناء رحيله إلى ممدوحه، وكأن الناقة قد أصبحت عنده همزة الوصل بين أزمة نفسية يعيشها وأمل يترقب خطوات الوصل إلى تحقيقه، كالوصول إلى ممدوحه؛ ليبتغي منه نفقاً، أو ينال منه ذكراً، كما بين البحث منذ قليل.

والدليل على ذلك أن الشاعر قبل أن يبدأ رحلته إلى ممدوحه لابد أن يعلن عن حالة التأهب والاستعداد لركوب ناقته القوية التي تجسر على السير والهول؛ فتقطع السهل والوعر في وقت الظهيرة وتوهج الحر. فحينما عمد إلى ملك الروم مع صاحبه إذ به يمتطي ناقته التي يكون لها أثر في نفس ممدوحه، فكان حقاً

عليه أن يصفها بقوله:[١]

فَـدعْ ذا وسـلِّ الهـمَّ عنـك بجـسرَةٍ ذَمُـولٍ إذا صـام النَّهـارُ وهجَّـرا
تُقطِّـعُ غيطانـاً كـأنَّ متُونهـا إذا أظهـرتْ تُكْـسَى مُـلاءً مُنـشَّرا
بعيـدةً بـين المنْكِـبينِ كأنَّهـا تـرى عند مجْرى الضَّفِرْ هِـرًّا مُشَجرًّا

أما النابغة الذبياني فيصر على ركوب ناقة قد اعوجت وانحرفت عن حالها إلى الهزال لطول السفر حينما قصد النعمان بن وائل بن الجلاح الكلبي. وركوبه الناقة هذه المرة لم يأت عقب موقف قد مثل أزمة نفسية للشاعر بل عمد إلى وصف ناقته أثناء رحيله إلى ممدوحه كي يشكره على ما أنعم به عليه، حيث أطلق سراح ابنته "عقرب"، وسبى عطفان وأسراهم؛ فقال في ذلك:[٢]

فلابُـدَّ مـن عوْجـاءَ تهْوى براكـبٍ إلى ابنِ الجُلاحِ سيْرُها الليلَ قاصِدِ
تَخُـبُّ إلى النُّعمـانِ حتـى تَنالَـه فِدَى لـكَ مـن ربٍّ طريْفِـي وتالِـدِي
فسكَّنْتُّ نفسي بعدما طار رُوحُها وألْبَـسْتَنِي نُعْمَـي ولـستُ بـشاهِدِ

ويقول أيضاَ:[٣]

نَهـضْتُ إلى عُـذافِرةٍ صَـمُوتٍ مُـذكَّرةٍ تَجِـلُّ عـن الكَـلالِ
فـداءُ لامـرِئً سـارتْ إليـه بعـذْرِةِ رَبِّهـا عَمِّـي وخـالِي

وأما زهير بن أبي سلمى فيمر على ناقته دون أن يعيرها اهتماماً؛ فلعل وصف الممدوح قد شغله عن وصف ناقته التي يرحل عليها إلى الملوك والأمراء؛ وفي ذلك يقول مادحاً هرم بن أبي حارثة المرى:[٤]

---

(١) الديوان، ص ٦٣، ٦٤.

(٢) الديوان، ص ١٤٠.

(٣) الديوان، ص ١٥٠، ١٥١. انظر كذلك صفحة ٢١٢، ٢١٥.

(٤) الديوان، ص ١٨٦، ١٨٧.

إلى هَـــرِمٍ تهجيرُهـــا ووســـيجُها تَــرُوحُ مــن الليــلِ التَّمــامِ وتغْتــدي
إلى هَــرِمٍ ســارتْ ثلاثــاً مــن اللِّــوَى فـــنِعْمَ مـــسيرُ الواثـــقِ المُتعمِّـــدِ

ويقول أيضاً في مدح سنان بن أبي حارثة:[١]

إليـــكَ سَـــنانَ الغَـــداةَ الرحيــــلُ أَعـصِي النُّهـاةَ وأُمـضِي الفُـؤولا
فـــلاَ تـــأْمِنَي عَـــزْوَ أفراســـه بَنِـــي وائـــلٍ وأرهَبِيـــهِ جَـــديْلا
وكيـــفَ اتِّقـــاءُ امـــرئٍ لا يـــؤُو بُ بـالقوم فِـي الغـزوِ حتـى يُطـيلا؟
بـــشُعْثٍ مُعطَّلَـــةٍ كالقـــسـ يِّ غــزوْنَ مخاضــاً وأُدِّيْــنَ حُــولا

وكذلك الأعشى يشق طريقاً آخر في صورة الرحيل إلى الممدوح، حيث لا يبدأ بركوب الناقة، بل يعلن عزمه على السفر، ثم ينصرف إلى وصف الصحراء؛ فيصورها في رهبتها المفزعة وسكونها المخيف حتى يخلص إلى وصف ممدوحه، فيصفه لما هو أهل له.

وفي ثنايا ذلك الوصف يفرد لناقته بيتاً أو بيتين على الأكثر. وكأن ممدوحه قد شغله عنها، مثلما انشغل به زهير من قبله عن ناقته.

ولذلك يقول الأعشى بعد وصفه للصحراء التي يعبر بها إلى ممدوحه قيس بن معد يكرب:[٢]

إلى المْـــرءِ قَـــيْسٍ أُطيـــلُ الـــسُّرَى وآخُـــذُ مِـــنْ كُـــلِّ حَـــيٍّ عُـــصُمْ

إلى قوله:

وإدْلاجِ ليـــــــل علـى خِيْفَـــــــة وهاجِـــرَةٍ حَرُّهـــا يَحْتَـــــــدِمْ

وقد تبدو ملاحظة مهمة في وظيفة جزء الناقة لدى زهير والأعشى، حيث

(١) الديوان، ص ١٩٢، ١٩٣.

(٢) الديوان، ص ٨٧، وانظر كذلك، ص ١٢٣، ١٣٩، ١٤٧، ٢١٥، ٢٣٩.

استبدل الشاعران بوصف الناقة وصفاً لرحلتهما عبر الصحراء إلى الممدوح. "لكن في البداية كان هذا الوصف للرحلة يحتفظ بعناصر من وصف الناقة؛ ويعد هذا أول مراحل الانتقال من القصيدة القبلية إلى قصيدة البلاط"[(١)]. ومن هنا تبدو أهمية ترتيب الشعراء ترتيباً تاريخياً - حسب تاريخ الوفاة - كما أشار البحث إلى ذلك.

ومن ذلك يتضح أن الناقة مركب العربي إلى البقاع النائية، وصديقته الطيعة في الحل والترحال، فهي صبور على الجدب والجفاف، يطلقها في البادية فتكتفي بما تجد من عشب، وتصبر على الظمأ أياماً[(٢)]. فليس غريباً على الشعراء أن يخصوها بالذكر أثناء حلهم على العموم، وفي ترحالهم على وجه الخصوص، قل هذا الذكر أو أكثر، حسب ما يتراءى لكل شاعر.

٢- وصف الصحراء ومشقة الرحيل:

إن وصف الشعراء للصحراء التي يرهبون جانبها كان عنصراً مهماً من عناصر هذه الرحلة، وإن اختلف عرضهم لهذا الوصف في شعرهم. فمن شعراء المعلقات من جعلها مقدمة لرحلتهم: كزهير بن أبي سلمى، الأعشى. ومنهم من جعلها في الترتيب الثاني بعد وصفهم للناقة، كالنابغة الذبياني.

فامرؤ القيس بعد أن ركب ناقته إلى ملك الروم وصف عقبات الطريق التي تسير فيه ناقته قال:[(٣)]

تُطـايُر ظُـرَّانَ الحَـصَى بمناسِـمٍ ... صِلابِ العُجَى ملثومُها غيرُ أمْعَرا
كـأنَّ الحَصَى مِن خلْفِها وأمامِها ... إذا نَجَلَتْـه رِجْلُهـا خُـذْفُ أعْـسَرَا
كـأن صليـلَ المَرْوِحينَ تُطيـرُه ... صَليـلُ زَيوفٍ يُنْتَقَـدن بعبقرا

(١) الباحثة ريناتا ياكوبي: مقالة، الجزء الخاص بالناقة في قصيدة المدح، ص ٢٩٩.

(٢) أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص ٧٩.

(٣) الديوان، ص ٦٤.

وتتضح الصورة عند الأعشى اتضاحاً لا مثيل له بالنسبة لشعراء المعلقات الذين تعرضوا لهذه الرحلة. حيث وصف الصحراء الجرداء وما يتخللها من وحوش ضارية تعوي في دجى الليل الذي لم يأذن بصبح جديد. ولذلك يقول في رحلته لقيس بن معد يكرب:[(١)]

تيمَّمْتُ قيساً وكمْ دُونَه ... من الأرضِ من مَهْمَهٍ ذي شَزَنْ

ومِنْ شانِئٍ كاسفٍ وجْهُهُ ... إذا ما انتسبْتُ له أنْكَرَنْ

ومن اَجِنٍ أوْلجَتْهُ الجنُو ... ب دُمنةَ أعطانِهِ فانْدَفَنْ

وجارٍ أجاوِرُهُ إذْ شتو ... تُ غيرِ أمينٍ ولا مُؤْتَمَنْ

ولكنَّ ربِّي كفى غُرْبَتي ... بحمْدِ الإلهِ فقدْ بَلَّغَنْ

ويقول أيضاً في مدح قيس:[(٢)]

إلى المرءِ قيْسٍ أُطيلُ السُّرى ... وأخُذُ من كُلِّ حَيٍّ عُصُمْ

وكم دُون بيتِكَ من معشَرٍ ... صُبَاةِ الحُلُوم عُداةٍ غُشُمْ

إذا أنا حَيَيْتُ لم يرْجعُوا ... تحيَّتَهُم وُهُمُ غيرُ صُمْ

وإدْلاجِ ليلٍ على خِيْفَةٍ ... وهاجِرَةٍ حَرُّها يَحْتَدِمْ

وهو أيضاً لا يزال يستخدم "كم الخبرية" ليدل بها على ما قاساه في الصحراء التي عميت مسالكها على السالكين، وليشير أيضاً إلى بعد المسافة التي بينه وبين ممدوحه - سلامة ذا فائش بن يزيد - حيث الرمال المنعقدة والمتراكمة؛ وصوت البوم الذي يفزعه، إذ ينعق في ظلام الليل البهيم، فيزيد في وحسته وروعته، وفي ذلك يقول:[(٣)]

---

(١) الديوان، ص ٦٩.

(٢) الديوان، ٨٧.

(٣) الديوان، ص ١٢٣، وانظر كذلك ص ٢١٥.

وكـــمْ دُونَ بيتِـكَ مـن صَفْـصَفٍ ودكْـــداكِ رمْــلٍ وأعْقادِهـــا
ويهْمــاءَ بالليــلِ غَطْـشَى الفــلاةِ يُؤْنـــسُني صـــوْتُ فيّادِهـــا
ووضْـــعِ سِـــقَاءٍ وأحْقابِـــهِ وَحَـــلِّ حُلُـــوسٍ وإغْمادِهـــا

٣- وصف الممدوح

ولكي تكتمل خطوط هذه الرحلة، كان على الشاعر وصف ممدوحه بما تروق له النفس، ويستعذبه اللسان، إما بدافع الحب الذي يجمع بينهما، وإما بدافع الهبات والعطايا التي ينتظرها منه.

فزهير بن أبي سلمى كان من أبدع شعراء المعلقات وصفاً للمدوح، حيث قال مادحاً "هرم بن أبي حارثة" في سبعة عشر بيتاً في إحدى قصائده؛ ومنها قوله:(١)

إلى هَـــرِمٍ تهجيرُهـــا ووسِـــيْجُها تَـرُوحُ مـن الليـلِ التَّمـامِ وتَغْتَـدي
ألـيسَ بـضرَّابِ الكمُـاة بـسيْفِهِ وفكّـاكِ أغـلالِ الأسـيرِ المُقيَّـدِ؟
ألـــيس بفيَّـــاضٍ، يـــداهُ غمامُـــةٌ ثمـالِ اليتـامَى في الـسنينَ مُحمَّـدِ؟
إذا ابْتَـدَرتْ قـيسُ بـنُ عَـيلانَ غايـةً مـن المجـدِ، مـن يَسبِقُ إليها يُسوَّدِ
سـبقت إليهمـا كـلَ طلـق مـبرز سـبوق إلى الغايـات غـير مجلـد
تَقِـيٌّ، نَقِـيٌّ لم يُكثِّـرْ غنيمـةً بنهكـةِ ذي قُربـى، ولا بِحَقَلَّـدِ
سِـوىَ رُبُـعٍ لم يـأتِ فيـه مخانـةً ولا رهقـاً مـن عائـذٍ مُتَهـوِّدِ

ولقد سلك الأعشى الدرب نفسه في وصف ممدوحه، فبعد أن وصف مصاعب الطريق الذي سلكه إلى الممدوح، إذ به يلحقه بوصف رائع "لقيس بن معد يكرب الكندي" في حوالي خمسين بيتاً شعرياً؛ ومنها قوله:(٢)

(١) الديوان، ص ١٨٦- ١٩١.

(٢) الديوان، ص ٦٩- ٧٥.

تَيمَّمْــــتُ قيـــساً وكــــمْ دونَــــه ... مِــن الأرضِ مِــنْ مَهْمَــهٍ ذي شَــزَنْ
أخاثِقَـــــة عاليــــاً كعْبُــــهُ ... جزيــلَ العطــاءِ كــريمَ المِــنَنْ
كريمــاً شمائِلُــهُ مــن بــني ... مُعاوِيَــةَ الأكْــرَمِينَ الــسُّنَنْ
فـــإن يتْبَعـــوا أمْـــرَه يَرْشُـــدُوا ... وإن يـــسْأَلُوا مَالَـــه لا يَـــضِنّْ
وإن يُسْتَـــضافوا إلى حُكْمِــــه ... يُـــضافُوا إلى هـــادِن قـــد رَزَنْ
هـــو الواهِـــبُ المائَـــةَ المـــصْطفا ... ةَ كالنَّخْـــلِ زيَّنَهـــا بـــالرَّجَنْ
يَطُـــوُف العُفُـــاة بأبوابِــــهِ ... كطـوْفِ النَّـصارى ببيْـتِ الـوَثَنْ
ويُقْبِـــلُ ذو البـــثِّ والراغبـــو ... نَ في ليلَـــةٍ هَـــي إحـــدى اللَّـــزَنْ

إلى قوله في آخر القصيدة:

فَجِئْتُــك مرتـــادَ مـــا خبَّـــروا ... ولـــوَلا الـــذي خبَّـــروا لم تَـــرَنْ
فـــلا تحْرِمَنِّـــي نَـــدَاكَ الجزيـــلْ ... فـــإني امْـــرؤُ قـــبلَكُمْ لم أُهَـــنْ

وفي قصيدة أخرى - للأعشى أيضاً - يصف ممدوحه "هوذة بن علي" في ثلاثة وعشرين بيتاً، بعد أن وصف الصحراء التي يسير بها، والناقة التي يمتطيها؛ ومنها:(١)

إلى مَلِـــكِ كَهِـــلالِ الـــسَّمَا ... ءِ أزْكَـــى وفـــاءً ومجْـــداً وَخِيْـــراً
طويـــلِ النِّجـــادِ رفيـــعِ العمـــا ... دِ يحْمـي المُضافَ ويُعطـي الفقـيرَا
أَهَـــوْذَ وأنـــت امْـــرُؤ ماجـــدُ ... وبحْـرُك في النـاس يعْلـو البُحُـورَا
مَنَنْـــتُ علـــيَّ العطـــاءَ الجزيـــلْ ... وقـد قـصَّرَ الـضَّنُّ مِنِّـي كـثِيرَا
فأنـــتَ الجَـــوادَ وأنـــتَ الـــذي ... إذا مـا النَّفـوُسُ مـلأْنَ الـصُّدُورا

من هنا تكتمل عناصر صورة رحلة بعض شعراء المعلقات إلى الممدوح، وذلك من خلال عرض هؤلاء الشعراء لوصف الناقة، والصحراء، وأخيراً وصف الممدوح.

---

(١) الديوان، ص ١٤٧، ١٤٩. وانظر كذلك، ص ٢١٥، ٢١٧. وأيضاً ص ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٣.

ومن الملاحظ بعد عرض تلك العناصر أن بعضاً من شعراء المعلقات قد وضح الهدف من رحلته إلى ممدوحه. وليس الهدف من المدح – دائماً - رغبة الشاعر في نيل العطايا والهبات من الملوك "كما ظن لفيف من النقاد أن الدافع للمدح رغبة الأعشى في المال، وحاجته الملحة إليه. وقد يكون ذلك دافعاً، ولكنه ليس الدافع الوحيد. إذ لو أن الأمر كما يظنون لما ألفينا اختلافاً في النظم، وتبايناً في الأسلوب، ولكانت القصائد كلها تغني عنها قصيدة واحدة، ولكن الذي يطلع على الديوان يشاهد تبايناً في اللهجة، وتنوعاً في الأداء، واختلافاً في طرائق التعبير، وما ذلك إلا لاختلاف الدافع، وتنوع التجربة"(١).

(١) عناصر الإبداع في شعر الأعشى، ص ١٤٤.

الفصل الخامس

الظواهر الفنية في شعر الرحلة

(١) الواقعية

مما لا يشك فيه أن الفن صدى للبيئة التي يعيش فيها الإنسان، ومرآة للمجتمع العربي، تنعكس على صفحتها حياته وتقاليده وخيره وشره، في أداء صادق، وانفعال عميق، وشعور مرهف.

وما دام الفن لا يعيش بمعزل عن قانون التأثر والتأثير، "فالفن تعبير عن الشخصية والبيئة معاً، أو بتعبير أدق تعبير عن تأثر الشخصية بالبيئة أو تأثير البيئة في الشخصية.. وليس من اليسير أن ندرس الفن دراسة منهجية دون أن ندرس ما حوله من جوانب الحياة التي يتأثر بها ويؤثر فيها"[١].

ولقد تحدث عن ذلك النقاد - القدامى والمحدثون - حيث عبروا عن دور القصيدة الجاهلية في تسجيل معالم البيئة العربية، ومن ذلك قول ابن طباطبا: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت

(١) يوسف خليف: حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، نشر دار الكاتب العربي ١٩٦٨، ص ١٠.

به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوا منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء وهواء، ونار وجبل، ونبات، وحيوان وجماد، وناطق وصامت، ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه، فضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حياة الممات"(١).

وكذلك يشير أبو هلال العسكري إلى أهمية الشعر الجاهلي وقدرته على تسجيل النظام الحياتي والمعيشي للبيئة العربية، فيقول: "لا تعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها. فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها"(٢).

ويقول الجاحظ: "وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفي، وكان ذلك هو ديوانها"(٣).

إذن فقضية الشاعر مع الطبيعة كانت قائمة - ولا تزال - في دواوين الشعراء.. فليس غريباً على الشاعر أن يستقي في أخيلته من العالم الحسي المبسوط أمامه، لينقل إلى قصائده مادتها الأولى في التعبير عما يجول في خاطره.

لذلك كانت معانيه واضحة دقيقة، "فلم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء، بل كان يحاول نقلها إلى لوحاتها نقلاً أميناً، يبقى فيه على صورها الحقيقة دون أن يدخل عليها تعديلاُ من شأنها أن يمس جواهرها. ومن

---

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩، ص ٤٨.

(٢) أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق على البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي ١٩٧١، ج ١، ص ٧٢.

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج ١ ص ٧٢.

أجل ذلك كان شعره وثيقة دقيقة لمن يريد أن يعرف حياته وبيئته برملها ووديانها ومنعرجاتها ومراعيها وسباعها وحيوانها وزواحفها وطيرها"[١].

ومن الباحثين المعاصرين أيضاً من يرى أن "العرب اهتموا بالطبيعة اهتماماً عظيماً، ووصفوها وصفاً طويلاً. وهذا هوما كنا ننتظره من أناس ارتبطت حياتهم بالطبيعة العارية إلى ذلك الحد.. وشعرهم في الطبيعة عظيم من ناحية الكم ومن ناحية الكيف معاً، فإن كان في شعرهم بعض التكرار فليس منشؤه فقرهم الفني أو قلة اهتمامهم بالطبيعة، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها"[٢].

ويرى آخر أيضاً أن الشاعر الجاهلي لا يلوك ذاته ويتبطنها ويظل أسيراً لها، بل يطل على الخارج في حركة تبحث عن معادل موضوعي لتجربته النفسية؛ لذلك فالشعر الجاهلي يزدحم باللوحات الوصفية، وهي لوحات منتزعة من البيئة، فلا تميل إلى الغموض والتداخل والتعقيد، إنها واضحة ومكشوفة وضوح الشمس وانكشاف الصحراء"[٣].

ويبدو أن الإيمان بالواقعية في الشعر الجاهلي قد أصبح واضحاً عند كثير من الباحثين المحدثين[٤]. ولكن الدكتور طه حسين يرى "أن الشعر الجاهلي لا يعني إلا بحياة الصحراء والبادية، وهو لا يعني بها إلا من نواح لا تمثلها تمثيلاً تاماً.. ومن عجيب الأمر أننا لا نكاد نجد في الشعر الجاهلي ذكر البحر أو

---

(١) العصر الجاهلي، ص ٢١٩.

(٢) د. محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه - نشر الدار القومية للطباعة والنشر - بدون تاريخ، ج ١، ص ٣٨٦.

(٣) د. عبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية مذهب، وتطبيق، نشر دار المعارف ١٩٧٩، ص ٤٧١.

(٤) انظر: د. أحمد الحوفي: أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص ١٥٩-١٧٠. ود. يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، نشر مكتبة غريب ١٩٧٧، ص ٢٧٦. وكذلك. د. نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص ٣١٧ وما بعدها. ود. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٦٢ وما بعدها ود. محمد زغلول سلام: مدخل إلى بيئة الشعر الجاهلي. ص ١٤١ وما بعدها. وأيضاً د. فتحي أحمد عامر في مرآة الشعر الجاهلي: نشر منشأة المعارف، بدون تاريخ، ص ٢١٥ وما بعدها. وكتابه أيضاً: من قضايا التراث العربي - النقد والناقد - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٥، ص ١٣.

الإشارة إليه، فإذا ذكر فذكر يدل على الجهل لا أكثر ولا أقل. فهل كان العرب في الجاهلية يجهلون البحر حقاً ولا يصطنعونه في مرافقهم؟ أما القرآن فيمن على العرب بأن الله قد سخر لهم البحر، وبأن لهم في هذا البحر منافع كثيرة مختلفة..."[١].

وأظن أن التماس الحياة العربية الجاهلية في القرآن يختلف عنه في الشعر الجاهلي، وذلك لأن القرآن الكريم لم يأت ليصور للناس الحياة العربية القديمة فحسب، بل جاء كاشفاً لحياة كل عصر إلى أن تقوم الساعة.

وقد ترجع قلة الإشارة لذكر البحر في الشعر الجاهلي إلى أن معظم أصحاب الشعر الجاهلي لم يقطنوا مدن السواحل كي يسهل عليهم مزاولة حرفة صيد البحر، فمعظم هؤلاء الشعراء قد سكنوا الفيافي وأعالي قمم الجبال. فقد لا يخفي على قارئ الشعر أن القصيدة الجاهلية قد امتلأت بحديث الشعراء عن صيد البر لا صيد البحر. وذلك لأنه قريب المتناول يسهل اقتناصه من حين إلى آخر، حسب احتياجاته اليومية له.

ومن هنا كان الشاعر الجاهلي قادراً على تصوير الحياة بكل خصائصها التي تشتمل عليها، فإذا ارتحل الشاعر من دياره يجد نفسه ومظاهر الطبيعة وجهاً لوجه، فيصور منها ما يلائم نفسه ومشاعره التي خرج بها، فلم يسعه إلا أن يصور مشهد الديار التي امتلأت بحيوانات الوحش المفترسة، والرياح التي تقلبت عليها من حين إلى آخر حتى أخفت معالمها ولم تبق منها إلا أطلال موحشة، يرتسم عليها الحزن لفراق أهلها منها.

ولم يكد ينتقل الشاعر من تلك الأماكن إلا ويصف دروب الصحراء الطويلة، حيث الجبال المرتفعة التي تسكنها العقبان والنسور والصقور والحبارى والحمام. ثم يصور رفيق سفره الذي أجهده السفر، وأثقل كاهله النعاس، حيث الفرس الذي في قوة الناقة، أو الناقة التي في قوة الفرس ليلحق بالظعائن التي فارقته دون علمه، وكأنها قد خانت عهد الصداقة، والوفاء بالعهد.

---

(١) د. طه حسين: في الأدب الجاهلي، نشر دار المعارف بالقاهرة، بدون تاريخ، ص: ١، ص ٧٩.

ومعروف أن الرحلة متغيرة الطبيعة والصور، والهدف أو الغاية.. فهي رحلة الحبيبة وحيها من منزل - مكان الطلل أو المنزل القديم - إلى منزل جديد، حيث المياه والمرعى، أو رحلة الشاعر من الطلل أو إليه، أو رحلة الشاعر للصيد، أو إلى الممدوح. وعلى الرغم من هذا فصورها فيما عدا الرحلة إلى الممدوح تسجيل لرحلة واقعية لكل بدوي، أو لرحلة الشاعر الجاهلي، أو صاحبته، فالبدو رحل لا يستقرون في مكان، والرحلة جزء من حياتهم ومعايشهم. وبمعنى آخر، إن تسجيل الشاعر للرحلة على اختلاف أوضاعها وصورها تسجيل لواقع لا خيال فيه(١).

وهناك خصائص وملامح عامة للواقعية قد تبدو في شعر الرحلة عند شعراء المعلقات، وتتخلص أهمها في:

١- الدقة في التعبير

تلك الدقة التي تحدد العبارة تحديداً واضحاً لا غموض فيه. وقد تتضح الدقة في ذكر الشاعر الجاهلي الأماكن وتحديد مواقعها؛ وذلك — مثلاً - من خلال رحلة الشاعر في وصف الطلل.

فامرؤ القيس لا يكتفي بذكر المكان الذي يقف فيه مع صاحبيه، بل يستخدم ظرف المكان "بين" لأجل تحديد المكان تحديداً جغرافياً، يتضح معه دقة الشاعر في التعبير. وذلك في قوله:(٢)

قِفَانبْكِ من ذِكْرىَ حبيبٍ وَمنْزِلِ ... بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخول وَحومَلِ
فتوضِحَ فالمِقْراةِ لم يعْفُ رسْمُها ... لِما نسجتْها من جَنُوبٍ وشمْألِ

وفي موضع آخر يقول(٣):

غَشِيتُ ديَار الحَيِّ بالبَكَراتِ ... فعارِمَةٍ فَبُرقَةِ العِيَراتِ

(١) مدخل إلى بيئة الشعر الجاهلي، ص ١٤٨، ١٤٩. وأظن أن رحلة الشاعر إلى الممدوح لها جانب من الواقعية، كما بين الباحث ذلك في الفصل الرابع من الرسالة.

(٢) الديوان، ص ٨.

(٣) الديوان ص ٧٨.

فغـــوْلٍ فحِلِّيـــتٍ فَنَـــفْءٍ فَمَـــنْعِجٍ إلى عاقِــلٍ فالجُـــبِّ ذِي الأمَـــراتِ

ويقول عنترة أيضاً:[١]

طــالَ الثــواءُ علــى رســومِ المنــزلِ بـين اللَّكيـكِ وبـينَ ذاتِ الحرْمَـلِ

وليست تلك الصورة التي رسمها شعراء المعلقات إلا صورة من صور حياتهم وواقعهم، لا تقبل الظن أو الوهم؛ "ومن هنا فإن الشاعر الجاهلي حين يتحدث عن الطلل، ويصفه وصفاً واقعياً حياً، فإنما يقع فيه على محسوس مدرك ممارس ومعايش في الحياة اليومية. ومن هنا كانت معالم الطلل مشتركة بين الشعراء لا تكاد تختلف"[٢].

ولا أظن أن مشهد العين والآرام وأطفالها ينفي الواقعية عن شعر الرحلة، إذ من الطبيعي أن يألف حيوان الوحش الأماكن المهجورة، "فلم تكن تلك الظباء ولا المها بعيدة عن بصر الشاعر، فهو يلقاها كلما تنقلت به قدمه في فيافي الصحراء، فقد صارت أليفة لديه، ليست غريبة، ولا بعيدة المنال، يرصد كل حركة منها، ويشبع ناظره بكل دقيقة من ملامحها"[٣].

٢- الحرص على التفاصيل

ويتمثل في حرص بعض الشعراء المعلقات على ذكر اللون كما هو الحال في رحلة الظعائن، حيث يقول طرفة بن العبد في وصف الظعائن:[٤]

عـــالِينَ رَقْمـــاً فـــاخِراً لوْنُـــهُ مـــن عَبْقَـــرِيٍّ كَنَجِيـــعِ الـــذبيحِ

(١) الديوان، ص ١٩٩.

(٢) مدخل إلى بيئة الشاعر الجاهلي، ص ١٤٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤٧.

(٤) الديوان، ص ١٦٩.

ويستخدم زهير اللون نفسه؛ في قوله:[(١)]

عَلَــونَ بأنمـــاطٍ عِتـــاقٍ وكِلَّـــةٍ وِرادٍ حواشِـيها مُـشاكِهةِ الــدَّمِ

ومن مظاهر حرص شعراء المعلقات على التفاصيل، اهتمام زهير بن أبي سلمى أيضاً "بفتات العهن" الذي يتساقط من ركب الظعائن كما يتساقط "حب الفنا" وذلك عند حلولهن في مكان إقامتهن؛ وفي ذلك يقول:[(٢)]

كـأنَّ فُتـاتَ العِهْـنِ في كـلِّ مَنْـزِلٍ نَـزَلْنَ بـه حـبُّ الفَنـالم يُحطَّـمِ

٣- صدق النقل عن الحياة

ليس غريباً على طرفة بن العبد - الذي عاش قرب الخليج والفرات - أن يصور مشهد الظعائن وهي تسير عبر الفيافي وكأنها سفن ضخمة تشق أمواج بحر عظيم؛ وذلك في قوله:[(٣)]

كــأنَّ حُــدُوجَ المالكيَّــةِ غُــدْوَةً خَلَايـا سـفينٍ بالنواصِـفِ مِـنْ دَدِ

عَدَوْليَّــةَ أو مــن سَـفِينِ ابـنِ يـامنٍ يَجُــوُر بهــا المَلَّــاح طَـوراً ويهتــدِي

يَـشُقُّ حَبَـابَ المـاءِ حيزُومَهـا بهـا كمـا قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِلُ باليَـدِ

ولبيد بن ربيعة يصور الظعائن حين ينكشف عنها السراب وكأنها تبدو كأشجار الأثل الضخمة أو القطع الضخمة من الصخور.. وهذا ليس غريباً عليه؛ لأنه كان يعمر أرض "بيشة" ذات الأشجار الضخمة من الأثل؛ وفي ذلك يقول:[(٤)]

شـاقتْكَ ظُعْـنُ الحـيِّ حـين تحمَّلُـوا فتكنَّـسُوا قُطُنـاً تَـصِرُّ خِيَامَهـا

زُجَـلاً كـأن نِعَـاجَ تُوضِـحَ فوْقَهـا وظبـــاءَ وجْـــرَةَ عُطَّفـــاً آرامُهَـــا

(١) الديوان، ص ١١.

(٢) الديوان، ص ١٣.

(٣) الديوان، ص ٣٠، ٣١.

(٤) الديوان، ص ٣٠٠، ٣٠١.

حُفِـزَتْ وزَايلـهَا الـسَّرابُ كأنهـا أجــزاعُ بيــشةَ أثْلُهــا وَرُضَــامها

ومهما يكن من أمر فإن ما ذكره شعراء المعلقات في موضوعات الرحلة كان صدقاً لما كان يدور في حياتهم الواقعية، وليس معنى ذلك أن الشعر كان تعبيراً عن الحياة فقط، بل كان تعبيراً عن أصحابه أيضاً. والطبيعة في تلك الحالة تكاد تكون - في أغلب الأحوال - خلفية تنطبع عليها هموم الشاعر وأحاسيسه خلال صراعه مع البيئة التي ضنت عليه بنعمة الأمن والأمان في مأكله ومشربه، فأصبح مشرداً غريباً، لم يكد يستقر في مكان حتى يراوده مكان آخر، فيرحل إليه.

(٢) القصصية

لاشك أن الميل إلى القص كان ظاهرة واضحة عند العرب قبل الإسلام، حيث كانوا يتداولون الأخبار والسير الذاتية وغيرها من الأحداث التي ترتبط بشعائرهم وعاداتهم وتقاليدهم وموروثاتهم ارتباطاً وثيقاً.

ولقد كان القرآن الكريم كتاباً قصصياً من الطراز الأول، حيث احتوى على أحسن القصص.. فمعنى ذلك أن الفن القصصي كان معروفاً ومتداولاً قبل الإسلام. "بل إن الفن القصصي كان موجوداً قبل الشعر مثلما كان الشعب موجوداً قبل الملوك.... فالفن القصصي مولده سابق على الشعر بكثير؛ لأن الحاجة الوجدانية إليه تسبق الحاجة الوجدانية إلى الشعر من حيث الترتيب الزمني، ومن حيث الأهمية والغرض... بذلك يكون هو أول لون من ألوان الفنون يصل إلى الإنسان منذ حداثته، أي قبل أن تنضج أحاسيسه النغمية؛ فيستطيع تذوق الشعر والموسيقا"[١]

فليس غريباً على الشاعر الجاهلي أن يحكي قصة عواطفه ومشاعره

---

(١) د. محمود ذهني: تذوق الأدب - طرقه ووسائله - نشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٥، ص ١٢٧، ١٢٨.

وأحاسيسه وفكره وفلسفته في الحياة في لغة قصصية واضحة الدلالة من خلال واقع تجاربه، "فالقصص يتخلل شعرهم وقد أفردوا له في مطولاتهم قطعة وصف الحيوان الوحشي .. فإذا قلنا إن معانيهم كان يسودها في بعض جوانبها ضرب من الروح القصصية لم نكن مبالغين وهي روح لم تتسع عندهم، فقد أضعفتها حركتهم وميلهم إلى السرعة والإيجاز"(١).

ودراسة العناصر القصصية في شعر الرحلة ذات قيمة عظيمة، حيث إنها توضح مدى استيعاب الشاعر لها، بما يشف عن طبيعة صنعته الشعرية، ومنهج فكره الذي صور تجاربه الواقعية في معظم الأحيان.

ولعل أهم العناصر القصصية التي اتضحت في موضوع الرحلة عند شعراء المعلقات هي:

١- الشخصية
٢- الحوار
٣- الحدث
٤- الصراع

أما الشخصية فهي عنصر قصصي له أبعاده وملامحه، وله نماذجه المختلفة، سواء منها البطولات الأساسية أم الثانوية. وبعيداً عن التفاصيل والجزئيات حول فكرة البطل "الروائي" يحسن النظر إلى فكرة البطولة خلال موضوعات الرحلة عند شعراء المعلقات.

فليس غريباً أن تظهر "قصة الشخصيات" بوضوح تام في رحلة الصيد التي كانت الشخصيات فيها من القوة بحيث تبدو أنها هي المسيطرة على القصة، المحركة لأحداثها.

ولست في حاجة إلى استقصاء "لوحة الصيد" هنا.. وقد تم عرضها في صفحات سابقة، حيث بدت لوحة الصيد بمثابة مجال رحب لتسجيل صور البطولة التي يمثلها نمطان: نمط بشري يتمثل في الصائد والرفاق والغلام، وآخر غير

---

(١) العصر الجاهلي، ص ٢٢٥.

بشري يتمثل في الصيد الوحشي وكلاب الصائد، أو الفرس الذي يمتطي الشاعر صهوته.

وليس أدل على ذلك من رحلة الصيد التي سجلها امرؤ القيس في معلقته:[(١)]

وقد اغْتدى والطيرُ في وكَنُاتِها ... بمنجردٍ قيْدِ الأوابدِ هيْكلِ

مِكَرٍّ مِفرٍ مُقْبلٍ مدبر معاً ... كجُلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حال مَتنِه ... كما زلَّتِ الصَّفْواءَ بالمتنزِّلِ

مِسَحٍّ إذا ما السابحاتُ على الونَى ... أثرْنَ غَباراً بالكدِيدِ المَركَّلِ

على العَقْبِ جَيَّاشٍ كأنَّ اهتزامَه ... إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غلْيُ مِرْجَلِ

يُطِيرَ الغُلامَ الخِفَّ عن صَهَواتِه ... ويَلوِي بأثوابِ العَنيفِ المثقَّلِ

له أيطْلَا ظَبْيٍ وسَاقَا نعامَةٍ ... وإرخاءُ سِرحانٍ وتقْريبُ تَتْفُلِ

كأنَّ على الِكتْفين منه إذا انْتحَىَ ... مَداكِ عَرُوسٍ أو صَرَايةَ حَنْظَلِ

وباتَ عليه سَرْجُه ولِجامُهُ ... وبات بِعَيْنِي قائماً غيرَ مُرْسَلِ

فعنَّ لنا سِرْبُ كأنَّ نِعاجَه ... عَذَارَى دَوارٍ في المُلاءِ المُذيَّلِ

فألحَقَنَا بالهاديَاتِ وُدونَه ... جواً حُرها في صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ

فعادَى عِداءً بين ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ ... دِراكاً ولم يُنْضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ

وظلُّ طُهاةُ اللِّحمِ من بينِ مُنضِجٍ ... صَفيفَ شواءٍ أو قَديرٍ مُعجَّلِ

ويبدو من خلال محور الالتقاء والتفاعل بين الحدث والحوار مع الشخصية أن معالم البطولة قد تحددت في قصة الصيد المتمثلة في الفرس - المثالي - الذي يندر الزمان أن يأتي بمثله.

فالشاعر أراد أن يرسم فرسه في جو قصصي ليمتع القراء والسامعين، حيث إنه لم ينس أن يجعل للزمان والمكان قيمة، تظهر براعة فرسه في السير مبكراً، وفي وسط صحراء شاسعة مخيفة تمتلئ بالوحوش الضارية التي لو اطلع عليها غيره لولى منها فراراً ولامتلأت نفسه رعباً.

---

(١) الديوان، ص ١٩-٢٣.

ولست بصدد عرض نماذج قصصية تكتمل لها كل معالم الحبكة الفنية، ولكني أكتفي بالتماس ما أجده مطروحاً منها بين ثنايا الأبيات.

فزهير بن أبي سلمى يضرب نموذجاً آخر في "قصة الصيد"، حيث يجعل بطلها هذه المرة "للإنسان الصائد" لا البقرة أو الثور الوحشيين؛ ولذلك يقول:[(١)]

إذا ما غَدَوْنا نبتَغي الصيدَ مرةً ... متى نَرَهُ فإنَّنا لا نُخَاتِلُهْ
فبْينا نُبغيِّ الصَّيدَ جاءَ غُلامَنا ... يَدِبَّ ويُخِفي شَخْصَه ويَضائلُهْ
فقال شِياهُ راتعاتُ بقفْرةٍ ... بمْستأسِدِ القُريانِ حَوٍّ مَسائلُهْ
ثلاثُ كأقواسِ السراءِ ومِسْحَلُ ... قد أخضرَّ من لَسِّ الغَمِيرِ جَحافِلُهْ
وقد خرَّمَ الطُّرادُ عنه جِحَاشَهُ ... فلم يَبقَ إلا نفسُهُ وحلائِلُهْ
فقال أميري ما ترىَ رأىَ ما نرى ... أنخْتِلُهُ عن نفسِهِ أم نُصاوِلُهْ؟
فبِتْنا عُراةً عند رأسِ جَوادِنا ... يُزاوِلُنا عن نَفْسه ونُزاوِلُهْ؟
ونَضْرِبُهُ حتى اطمأنَّ قَذَالُهُ ... ولم يَطمئنَّ قلبُهُ وخَصائِلُهُ
وُمْلجِمُنا ما عن ينالُ قَذَا لَه ... ولا قَدَماهُ الأرضَ إلا أنامِلُهْ
فلأْياً بلأي ما حملْنا وليدَنا ... على ظَهرِ مَحبُوكٍ ظماءٍ مَفاصِلُهْ
وقُلتُ له سدِّدْ وأبصِرْ طريقَهُ ... وما هُو فيه عن وَصاتِيَ شاغِلُهْ
وقُلتُ تعلَّمْ أنَّ للصيدِ غِرَّةً ... وإلاَّ تُضيِّعْها فإنك قاتِلُه
فتبَّعَ آثارَ الشِّياهِ وليدُنا ... كشُؤبُوبِ غيثٍ يَحْفِشُ الأُكْمَ وابلُهْ
نظرتُ إليه نظرةً فرأيتُهُ ... على كل حالٍ مرةً هو حامِلُهْ
يُثِرْنَ الحصَى في وجههِ وهو لاحقُ ... سِراعُ تواليهِ صِيابُ أوائِلُهْ
فردَّ علينا العَيْرَ من دُونِ إلفِهِ ... على رَغْمِهِ يَدْمَى نَساهُ وفائِلُهْ
فرُحْنا به ينضُو الجيادَ عشَّيةً ... مُخضَّبةً أرساغُهُ وعَوامِلُهْ

لقد برزت لغة الحوار من خلال محور الالتقاء بين الشخصيات المحورية والثانوية، والتي كانت قادرة على كشف أحاسيس الشاعر وانفعالاته، ومنهج فكره

---

(١) الديوان، ص ٤٩-٥٥.

وجدله مع واقعه، أو من خلال جماعته، "فلغة الحوار تظل قادرة على كشف طبائع الأحداث من ناحية، وطبيعة تفاعل الشخصية معها من ناحية ثانية، وأخيراً تبدو قدرتها على كشف العلاقة الحميمة للشخصية والحدث معاً بالبيئة التي تدور فيها القصيدة، وبالواقع النفسي للشاعر الذي يلجأ إليها"(١).

وأظن أن سبك الشاعر قصته بهذه الطريقة إنما تنبئ عن أمرين مهمين: الأول أن جانباً كبيراً من قصص الحيوان يعبر عن مشهد طبيعي واقعي، وهذا ليس بغريب عن مرمى بصر الشاعر. والأمر الثاني ينبئ عن أن جانباً من قصص الحيوان له دلالة قصصية كمشهد يصفه الشاعر بموضوعه ومضمونه.

ولكن هناك من النقاد من حاول أن يربط بين اتجاه الشعر الجاهلي في عرض قصص الحيوان ومصادر أجنبية، "والواقع أن اتخاذ قصص الحيوان للدلالة أو التعبير عن أفكار وآراء اتجاه معروف عند كثير من الشعوب، ولكن قصصه في الشعر الجاهلي مختلفة عن قصصه في الآداب الأخرى. فالحيوان في الأدب الهندي مثلاً يتحدث ويعلن عن آرائه، أما في الشعر الجاهلي فإن الشاعر يعرضه كمشهد يصفه، له دلالة قصصية بموضوعه ومضمونه، ولم يكن رمزاً كما كان عند بعض الشعوب التي صنعت من الخرافات رموزاً وشخوصاً للدلالة على الأفكار أو الأشخاص أو الأحداث، فهي عند الشعر الجاهلي مشاهد لوحات تستجلي منها الفكرة أو العاطفة عامة، وليست رموزاً للدلالة على أفكار، حيث لم تكن هناك دوافع للرمز، خوفاً من سلطان، كما لم تكن هناك فلسفة تقود إلى هذا الاتجاه"(٢).

وأما الصراع فيأتي بمثابة استكمال لإطار العناصر القصصية التي احتوتها بعض قصائد الرحلة. فالشاعر يمزج بين أحداث القصة وشخصياتها، ويقيم

---

(١) د. مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، نشر دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٨، ص ٩.

(٢) د. بهي الدين زيان: الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، نشر دار المعارف، بدون تاريخ، ص ١٨٧.

الحوار بينهما ثم يأتي بلحظة التعقيد ومنطقة تأزم الحدث التي تتتبع حركة البطل وتكشف عن طبيعة الحدث وتفاعله مع بقية العناصر القصصية الأخرى.

"من هنا تظل العقدة والحل رهناً بالطابع الخاص لكل نمط شعري عن موقف البطل وطبيعة أزمته، ويظل الارتباط بالبيئة أو الحس الفردي أساساً ومحوراً لكثير منها إلى جانب أنماط الصراع البشري التي تعكسها تلك المواقف الجزئية أو المتداخلة"(١).

فعبيد بن الأبرص - وفي رحلة الصيد أيضاً - أراد أن يبرز عنصر "الصراع" بين كلاب الصائدين والظبى الذي وقع فريسة لهم، حيث تشتد ملاحقة الكلاب الضارية بفريستها؛ حتى تنتهي القصة بطعنة من الصائد بعد أن عجزت الكلاب القيام بدورها فإذا دم الفريسة يتفرق في كل مكان بعد جهد واضح منهما؛ وفي ذلك يقول عبيد:(٢)

وقد أغْتدى قبلَ الغَطاطِ وصاحبي	أمينُ الشَّظا رخْوُ اللَّبانِ سَبُوحُ
مرابِضُه القيعانُ فَرْدُ كأنَّه	إذا ما تَماشيه الظِّباءُ تَطيحُ
فهاجَ له حَيٌّ غداةً فآسَدُوا	كلاباً فكلُّ الضَّارياتُ شحيحُ
إذا خافَ منهُنَّ اللَّحاقَ نَمَتْ به	قوائمُ حَمْشاتُ الأسافِلِ رُوحُ
وقد أترُكُ القِرْنَ الكَميَّ بصدْرِهْ	مُشَلْشِلَةُ فوقَ النِّطاق نَفُوحُ
دفوعُ لأطرافِ الأنامِلِ ثَرَّةُ	لها بعد إنزافِ العَبيطِ نَسيحُ

وهناك مشاهد كثيرة للصيد، حيث يعرض فيها الشاعر حدة الصراع بين الثور الوحشي - أو البقرة الوحشية - والصائدين مع كلابهم الضارية التي تنطلق مندفعة نحو فريستها، غير عابئة بما تلاقي من طعنات قد تؤدي إلى قتلها أو تمزيق جسدها إرباً إرباً(٣).

---

(١) العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٣.

(٢) الديوان، ص ٣١، ٣٢.

(٣) انظر ديوان لبيد بن ربيعة، ص ٦٧-٦٩، ص٧٦-٨١، ص ١٤٥-١٤٧، ص ٣٢٥-٣٤١.

وإذا كان بعض النقاد قد قسموا القصص إلى نوعين هما: "قصة الأحداث" والتي تكون الأحداث فيها أقوى وأكبر تأثيراً من الشخصيات، و"قصة الشخصيات" والتي تكون الشخصيات فيها من القوة بحيث تبدو أنها هي النواة الأولى للأحداث، المحركة لها، فليس غريباً أن يكون هناك نوع ثالث هو "قصة الصراع" أو "قصة العقدة"، والتي تكون العقدة هي صاحبة الدور الأكبر، والأثر المباشر في بناء القصة.

وقد لا يتسع المجال في التمثيل على ذلك، فرحلة الصيد كانت خير الموضوعات التي انطلق خلالها شعراء المعلقات ليبرزوا ذلك العنصر القصصي المتمثل في "العقدة" أو "الصراع" حيث تمكن لبعضهم عرض الحلول المباشرة لتلك العقدة.

وهناك صراعات أخرى خلال القصص الفنية والتصويرية التي أبدعها شعراء المعلقات.. فمثلاً كان الصراع قائماً بين العقاب والثعلب، وكذلك بين الصقر والقطاة، فقد ينتصر العقاب في الأولى، أو تنجو القطاة في الثانية.

ولعل تلك القصص الفنية كانت توحي ببعض الحقائق الفكرية التي كان الناس يدركونها، ومنها:

١- إن الصراع لا يزال حتماً بينهم من أجل البقاء، حتى ولو كانت القوة غيرة متكافئة.

٢- إن الصقر يمثل في بعض القصص حالات البغي والظلم والاعتداء، وخصوصاً عندما كان يحاول صيد القطاة التي كانت تمثل الجناح الأضعف في حلبة ذلك الصراع.

٣- إن لكل حي قوة، وينبغي ألا يستهان بها. فالصقر قد استهان بقوة القطاة، فجاءت النتيجة على غير ما توقع.

٤- إن بعض الحيوانات - ومعظم الطيور - كانت وسيلة للتعبير عن تجربة إنسان ذلك العصر، في صراعه من أجل البقاء في تلك البيئة القاسية(١).

---

(١) محمد عبد العزيز حسن: صورة الطير في الشعر الجاهلي - رسالة ماجستير - كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥، ص ٢١٤.

من هنا تمكن الباحث أن يرد على دعوى افتقاد القصصية في شعرنا القديم، ويكشف عن مدى استيعاب شعراء المعلقات للعناصر القصصية؛ لذلك كان من الطبيعي لها أن تعكس واقع العصر في بعض جوانبه وتياراته ونزعاته، عبر أنساق فنية تمثلها بعض الشعراء الجاهليين في شعرهم، حتى اتضحت الصورة العامة لشعرنا القديم في بواكير عصوره الأدبية.

(٣) الوحدة الفنية [١]

ما كدت أبدأ هذا الموضوع حتى قابلتني آراء كثيرة، ونظريات عميقة، وصعوبات لا حد لها، تكمن في أمرين مهمين:

أما أولهما فهو اعتقاد فريق من القدماء والمحدثين في تفكك القصيدة الجاهلية، وتمزق أوصالها، وأن النسيج الشعري فيها يتألف من خلايا منتظمة بالتجاور لا بالتوالد، بل قالوا إن البيت وحدة مستقلة بنفسها في القصيدة.

وأما الأمر الثاني فهو اعتقاد فريق آخر من الباحثين - القدماء والمحدثين - في تماسك القصيدة الجاهلية، وأنها تشمل وحدة كاملة ولها غرض واحد. وقد يتبع هذا الغرض أغراضاً مختلفة - غالباً - ولكنها فرعية جزئية لا تراد لذاتها، إذ الغاية منها تقوية وخدمة الغرض الأساسي والهدف العام، فلا تنافر، ولا تباين بين أبيات القصيدة الواحدة.

فالناقد شوقي ضيف - المنكر للوحدة في القصيدة الجاهلية - يرى أن القصيدة الجاهلية الطويلة مجموعة من خواطر الشاعر لا يجمع بينها إلا وحدة الوزن والقافية، وتلك هي كل روابطها، أما بعد ذلك فهي ممزقة لا تلم بموضوع واحد يرتبط به الشاعر، وذلك في قوله: "وما أشبه القصيدة عنهم بفضائهم الواسع الذي يضم أشياء متباعدة لا تتلاصق، فهذا الفضاء الرحب الطليق المترامي من حولهم في غير حدود هو الذي أملى عليهم صورة قصيدتهم، فتوالت

---

(١) الوحدة الفنية تعني الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية معاً. وقد لا تتحقق الأولى - على مستوى القصيدة - إلا إذا تحققت الثانية - على مستوى الموضوع الواحد في القصيدة ذاتها - وهذا ما سأوضحه في الصفحات القادمة.

الموضوعات فيها جنباً إلى جنب بدون نسق ولا نظام ولا محاولة لتوجيه فكري، إنما هي موضوعات أو أشكال متجاورة يأخذ بعضها برقاب بعض في انطلاق غريب كانطلاق حياة الشاعر في هذا الفضاء الصحراوي الواسع الذي لا يكاد يتناهى، ولا يكاد يحد، والذي تتراءى فيه الأشياء متناثرة غير متجاورة"[١].

ويرى ناقد آخر أن العمل الفني لدى العرب سلسلة من لحظات منفصلة، كل منها تام بنفسه، مستقل عما سواه، ولا أساس من التناسق والتآلف يربط بين هذه اللحظات المنفصلة التي يصورها الشاعر[٢].

لكن صاحب الرأي السابق لم يثبت عند رأيه، بل ذهب إلى أن القصيدة تحوى روابط وعلاقات لكنها غير ظاهرة للقارئ العادي؛ وذلك لأن الشاعر قد ترك له لذة وكد الفكر في استخراج تلك الروابط والصلات، "فالشاعر عليه أن يقلل من الروابط اللغوية بين العبارات، ويخفي صلة الانتقال من فكرة إلى فكرة، ولا يعلل الحوادث تعليلاً عقلياً بالأدلة الصريحة؛ ليترك للقارئ لذة الكشف عن العلاقات والصلات والوقوف على سلسلة المعاني بعد التأمل والتفكير"[٣].

ويرى ناقد ثالث أن الانتقال من غرض إلى غرض كان موافقاً لطبيعتهم، وملائماً لنظرتهم القريبة العاجلة التي لا تصبر - غالباً - على التأمل والفحص عن تلك المشاهد أو الخواطر. فكان من الطبيعي ألا ننشد في هذه القصائد "وحدة الموضوع" التي ينشدها الدارسون والنقاد؛ لأن الذين يعيشون في عصور الحضارة يمتازون بالدقة في البحث والاستقصاء، ومحاولة عدم الخروج عن جادة الموضوع، سواء أكان ذلك في مجال البحث العلمي أم كان في الأعمال الفنية. ولم يكد الأقدمون يحسون بهذه الأفكار التي يحس بها الذين عاشوا في عصور الحضارة؛ لأن تلك المعاني كانت بكراً فحاولوا أن يحصلوا منها ما يستطيعون من غير محاولة للاستقصاء أو التدقيق[٤].

---

(١) العصر الجاهلي، ص ٢٢٤.

(٢) د. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، نشر نهضة مصر ١٩٥٨، ص ١٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٥٩.

(٤) معلقات العرب، ص ٣٣١.

ويبدو أن الرمزية الغربية تقر هذا النهج، وتراه دليلاً على الشاعرية المطبوعة التي تدرك بفطرتها أن لغة الشعر الوجداني غير لغة العلم والفلسفة، وترى أن بسط الأفكار بطريقة منطقية يكسبها صراحة، والصراحة والمنطق من خواص العلم والفلسفةلامن خواص الشعر، فالشعر وليد الخيال والعاطفة[١].

وقد ساهمت آراء المستشرقين في الترويج لفكرة انتفاء الوحدة في القصيدة الجاهلية، وذلك لأنهم تناولوها بنظرية رومنطيقية، تعرف الشعر الجيد بالعضوية، وتتكر كل مالا يتفق مع تلك النظرة؛ لذلك يقول كارل بروكلمان: "ولا نجد قصيدة ذات وحدة مستقلة وترتيب متكامل عند قدامى الشعراء إلا في أحوال جد نادرة"[٢].

وقد سادت النظرة الرومنطيقية في دراسات المستشرقين الألمان والإنجليز، ورثة آراء (هيردر، وشيللر، وغوته، وكولريدج)، على الرغم من دراسات فورنغر في ألمانيا، ونداءات (هيوم وريد) في انجلترا[٣].

ولعل الكثير من أصحاب الرأي السابق قد انساق وراء المصطلح الأوروبي "الوحدة العضوية"، ذلك المصطلح الذي كان ينظر أصحابه إلى القصيدة نظرة رومنطيقية، خلال دلالة الألفاظ المعجمية لا الشعورية والعاطفية، حيث تتلاءم جميعها في نسق شعوري واحد، لتصبح مرآة للتجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر خلال نظمه لقصيدته.

فلا يصح هنا النظر إلى القصيدة من خلال مصطلحات غربية، قد يصح تطبيقها على الشعر الأوروبي ولا يصح استعمالها وتطبيقها على الشعر العربي - وبخاصة الجاهلي - بهذه النظرة، وتلك الرؤية. فقد ينتج عن ذلك اتهام الشعر بالتفكك وعدم الترابط بين أبياته، فتضعف قيمته، وتقل جدواه بعدم الانتماء إليه.

---

(١) الرمزية في الأدب العربي، ص ١٥٩ وما بعدها.

(٢) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: د. عبد الحليم النجار، نشر دار المعارف ١٩٨٣، ط ٥، ج ١، ص ٦١.

(٣) بنية القصيدة الجاهلية، ص ١٧٢، ١٧٣.

ولكن ليس للكلام فائدة إذ لم يصحبه التطبيق المباشر على واقع القصيدة الجاهلية، "فتأكيد وحدة القصيدة ووحدة النتاج الشعري وتكامله لا يعني حتمية الالتزام بالتصور الغربي الرومنطيقي للوحدة العضوية للعمل الفني، وفرض ذلك التصور على القصيدة العربية في عصورها المختلفة، أو الحكم على تلك القصيدة بالقصور والتهافت لعدم مبدأ أساسي مستمد من طبيعة ما تم إبداعه من أعمال فنية"(١).

لذلك يجب على الباحث أن يوضح مصطلح الوحدة العضوية والموضوعية، تطبيقاً على موضوعات الرحلة؛ ليكف الألسن عن الافتراء الكاذب الذي أصيب به الشعر الجاهلي من جراء الزعم بتفكك القصيدة الجاهلية.

أما الوحدة العضوية - بالمصطلح الحديث - فهي ليست متحققة في جميع القصائد والمقطوعات؛ لأن تعميم مثل هذه الأحكام أمر لا يتماشى مع المنهج العلمي السليم. فمحاولات الكشف عن مدى التوازن الذي يكون بين المتباعدات والمتناقضات دأب المؤلف البصير بعلمه.

والبحث عن الوحدة العضوية - عند شراء المعلقات - لا يتم إلا عن طريق البحث عن المؤلف النفسي، والشعور الوجداني والاجتماعي للشاعر. "فالربط بين الموضوعات من الجانب النفسي يخفف - بلا شك - من حدة ذلك الهجوم الذي واجهته القصيدة الجاهلية حتى في أبعد الموضوعات عن التخصص - أعني موضوع الحكمة - حيث نرى الشاعر يوظفه لخدمة موضوع قصيدته، إذا كان في مجال الحرب أو السلام، فقد يربط الحكمة بطبيعة هذا الموضوع أو ذاك"(٢).

فامرؤ القيس - في معلقته - أراد أن يصور معاناته النفسية والاجتماعية اللتين تؤرقانه منذ طرده أبوه، فأراد أن يحقق لنفسه انتصاراً؛ لينال به ذكراً، أو يشبع به حاجة نفسه الملحة في طلب مجد أثيل. فلم يكد يسمع خبر وفاة أبيه إلا وقد استبدت به هذه الرغبة في الانتصار، أو الانتقام من أعدائه من بني أسد.

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٨٩.

(٢) د. مي يوسف خليف: القصيدة الجاهلية في المفضليات - دراسة موضوعية وفنية - نشر مكتبة غريب بالقاهرة ١٩٨٩، ص ١٤٧.

وقد تمثلت وسائل الوحدة العضوية في صهر موضوعات قصيدته في بوتقة واحدة، والتي قد تبدو للوهلة الأولى أنها موضوعات متفرقة لا تجمعها صلة لا من قريب أو من بعيد.

فأراه في بداية قصيدته قد طرق باب الرحيل من دياره، وذلك من خلال وقوفه على الأطلال. فالديار قد أصابتها عوامل الفناء، حيث تتعاقب عليها رياح الجنوب والشمال، وهذا بالطبع يتناسب مع الضيق النفسي الشديد الذي قد ألم بالشاعر آنئذ.

وليس غريباً على الشاعر أيضاً أن يرفض تقاليد مجتمعه في تقديسهم لحرمة الأعراض والأنساب، وكأنه قد احتج احتجاجاً عظيماً في نشوء قيود اجتماعية على الحرية الجنسية، فإذا به يتحدث عن يوم "دارة جلجل" ومصاحبته "لفاطمة بنت العبيد بن ثعلبة". لكنه سرعان ما عاد إلى شعوره الحزين الذي بدأ به قصيدته، فتحدث عن كآبة الليل وشدة ظلمته، وكأنه الحبر في شدة ظلامه وتراكم أمواجه.

وأخيراً، يقابل الشاعر بين طول الليل ذاك وعزمه على رحلة الصيد، التي قد تخفف آلامه وأحزانه، فإذا به يمتطي صهوة جواده ليلحق بقطيع البقر الوحشي، كي ينال منها لذة تشبع نفسه التي تطمح في الانتصار على كل شيء يقف أمامه. فالشاعر حينما أراد أن يعلن نتيجة الانتصار في حربه على مجتمعه ختم قصيدته بالخير العميم والخصب الوافر الذي حل عليه بعد نزول المطر، فقد عم أيضاً تلك الصحراء الجرداء بأفضل أنواع النباتات، والنور الذي جمل الصحراء بأبهى ألوان الزينة التي تمتع عيون الناظرين إليها.

من هناك أستطيع القول بأن معلقة امرئ القيس على الرغم من تنوع معانيها، وتعدد الأشكال والألوان ، فإن التجانس والتلاؤم واضحان تماما في الأبيات والصور، والوحدة فيها تصور مشاعر صاحبها، وتعكس آلام وآمال أفراد جماعته أيضاً. "وإن من ينظر إلى القصيدة على أنها أبيات منفصلة تماماً عن غيرها، ولا يريد أن ينظر إليها نظرة إجمالية عامة وفي هدفها العام لم يحصل له إلا فهم ظواهر الألفاظ بحسب الوضع اللغوي فقط، لا بحسب المعنى الكلي أو العاطفة الشاملة العامة أو الغرض الواحد للقصيدة"[١].

---

(١) عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٥٣٦.

وهذا نموذج ثان للوحدة العضوية في معلقة لبيد بن ربيعة، وذلك لما حققه من نقل إحساس واحد هيمن على القصيدة كلها، فسيطر عليها وجعلها صورة متكاملة، تعاونت فيها سائر الموضوعات على إبراز الصراع بين حب البقاء والخوف من الفناء.

فالشاعر يبدو أنه بين مواجهة مستمرة، ونضال لا يفتر ولا يلين؛ حتى يحقق التوازن بينهما. فالتقابل اللفظي في أبياته يشير إلى اضطراب عاطفته؛ وهذا ما سأوضح دلالته - مفصلاً - في الفصل القادم.

فمشهد انطلاق الشاعر من الأطلال يحمل صورتين متناقضتين: صورة الفناء والموت المتمثلة في الديار الدراسة التي خلت من قاطنيها، وصورة الحياة الهادئة الآمنة في الأرض نفسها، حيث الظباء والأبقار الواسعات العيون التي تجوس خلال الديار، ترضع أولادها تارة، وترعى أماكن تهاطل المطر تارة أخرى.

وليس غريباً أن تحمل صورة الظعائن ولحظة الوداع التي يذكرها الشاعر كثيراً من الحزن، فقد غمرت الجو بغلالة سوداء[١].

وينتقل لبيد انتقالاً طبيعياً إلى وصف ناقته بأتان وحشية قد حملت من فحل شديد الغيرة عليها. ثم وصفها بأنها كبقرة مسبوعة، قد أكل السبع ولدها بعدما تأخرت عن القطيع، وخذلت أصحابها وأقامت على ولدها ترعى قربه.

ويبدو أن الناقة في التشبيهين واحدة، لكن الصورة الأولى قد تحمل رمز الحياة والخصوبة والنماء، كما يقول الدكتور محمد زكي العشماوي[٢]. والثانية تحمل شعور الوحشة والخوف من الهلاك الذي يترصد لبيد. وقد لا يستسلم لتلك الوحشة أو لذاك الخوف كما لم تستسلم تلك البقرة لكلاب الصائدين، حيث ألقت بها صريعة مضرجة بدمائها.

وأخيراً، يلتئم القسم الفخري مع إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز بإرادة

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٦٦.

(٢) د. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، نشر دار نهضة مصر العربية، بدون تاريخ، ص ١٦٥.

الانتصار، مثل ناقته التي شقت طريقها بكل صلابة وجسارة، دون أن يتخللها يأس أو تلين لها قناة. فلبيد إذا دعاه الواجب للدفاع عن قومه لم يتأخر مطلقاً عنهم، بل يمتطي صهوة جواده وينطلق به انطلاق الريح، ليدفع به مضرة قد وقعت بقومه دون حزن أو يأس.

ولذلك أتفق مع الدكتور العشماوي في أن حب الحياة والخوف من الموت ما هما إلا عاملان يتنازعان نفساً إنسانية واحدة، ومن تفاعلهما معاً يتحقق الصراع النفسي الذي ينطوي وراء كل صور القصيدة[١].

من هنا استطاع لبيد بن ربيعة في معلقته أن يحقق الوحدة العضوية؛ حيث نقل إحساساً واحداً هيمن على القصيدة، وذلك بألفاظ معبرة قد وفق في اختيارها؛ لتكون في قصيدة تحمل وزناً واحداً وقافية واحدة[٢].

وأما الوحدة العضوية فهناك فريق ثان من الباحثين- القدماء والمحدثين- يرى أن القصيدة الجاهلية مترابطة ترابطاً موضوعياً.

فالدكتور طه حسين - في العصر الحديث - كان على رأس الطائفة التي استبان أصحابها وجود وحدة موضوعية في القصيدة الجاهلية حيث يقول: "ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة، قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشده ملائمة للموسيقى، التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[٣].

ويذهب آخر إلى أن تجربة الطلل لم تكن مستقلة عن القصيدة، بل هناك خيط خفي يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، وهذا الخيط قد يختلف من قصيدة لأخرى، ولكنه موجود دائماً[٤].

---

(١) المرجع السابق، ص ١٧٧.

(٢) هناك قصائد أخرى كثيرة قد تحققت فيها الوحدة العضوية. ولكن قد اكتفيت بعرض نموذجين فقط خوفاً من التكرار الممل الذي قد تقل معه الفائدة.

(٣) د. طه حسين: حديث الأربعاء، نشر دار المعارف بمصر ١٩٤٥، ص ٣٢.

(٤) الغربة في الشعر الجاهلي، ص٢٤٥.

ويرى ثالث أيضاً فيما يتصل بتعدد الأغراض في القصيدة القديمة: "أن الشاعر قد اتخذ من طريقته الخاصة في عرض هذه الأغراض وسيلة إلى خلق روح عام ينبث فيها ويربط بينها على اختلافها ربطاً موثقاً يخلق منها بناء موضوعياً متآلفاً ومتكاملاً"[(١)].

وهؤلاء الباحثون وغيرهم [(٢)] يرون أن الوحدة الموضوعية محققة في بعض القصائد الجاهلية، بمعنى أن كل موضوع من موضوعات القصيدة لم يكن ذات كيان مستقل، بل هو جزء من بناء القصيدة ومعادلاً موضوعياً للتجربة الشعرية التي يكون الشاعر بصدد نقلها ورسمها.

ولكني أرى أن مفهوم هؤلاء الباحثين لا ينطبق إلا على "الوحدة العضوية" كما أشرت إلى ذلك في الصفحات السابقة.

فالوحدة الموضوعية أظن أنها لا تتضح أو تتحقق في القصيدة إلا بأمرين هما:

١- النظر إلى كل موضوع من موضوعات القصيدة على حدة. ثم النظر بعد ذلك إلى عناصر الوحدة الموضوعية التي يبدو أنها تتمثل في: حسن ترتيب الأفكار، مع مراعاة مدى ترابطها مع مشاعر وأحاسيس الشاعر التي يجب أن تسيطر على موضوعات القصيدة كلها. بمعنى أن الوحدة العضوية - الكل - لا تتحقق إلا إذا تحققت الوحدة الموضوعية - الجزء - في الموضوع الواحد من موضوعات القصيدة.

٢- النظر بعد ذلك إلى اكتمال عناصر الموضوع التي رسمها الشاعر له. وهذا قد لا يتضح إلا بالنظر إلى الموضوعات الأخرى المشابهة إلى الموضوع نفسه عند باقي الشعراء.

---

(١) انظر: الدكتور إبراهيم عبد الرحمن: مقالة، الوحدة الموضوعية في القصيدة الجاهلية، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني ١٩٨٤، ص ٢٦.

(٢) انظر كذلك: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦. وأيضاً د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم - في ضوء النقد الحديث - نشر بيروت ١٩٨٣: ط ٢، ص ٣٢٠.

ولكن ليس للكلام فائدة، إذ لم يصحبه التطبيق المباشر على واقع القصيدة الجاهلية..فبداية أتفق مع الدكتور مصطفى ناصف في: "أن موضوعات الأدب الجاهلي كثيرة، ولكنها قابلة للترابط، ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي تناولها الشاعر. ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه"[(١)].

فحينما تحدث امرؤ القيس عن رحلة وصف الأطلال في بداية معلقته إذ به يرسم موضوعاً تترابط أفكاره وتتلاحم مع الجو النفسي الحزين الذي ملأ صدره وقتئذ.

ولقد أشرت - من قبل - إلى وجود عناصر قد تكون أساسية في رسم وتشكيل الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر.. فامرؤ القيس قد استخدم الدمع والحيوان، والنبات، والمطر والرياح كعناصر أساسية في رحلة وصف الطلل. كما استخدمها آخرون غيره من شعراء المعلقات.

والملاحظ أن هذه العناصر ليس وجودها من قبيل الصدفة، بل وجودها يدل على قدرة الشاعر الفائقة في رسم موضوعه، وحرصه على تحقيق الوحدة الموضوعية؛ كي تتلاءم بعد ذلك مع الموضوعات الأخرى للقصيدة لترسم وحدة عضوية في القصيدة كلها تضمن لعمله الفني الديمومة والبقاء على مر السنين.

فكما يقول امرؤ القيس:[(٢)]

قِفَانَبْكِ من ذِكْرَى حبيبٍ ومنزِلِ ... بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ

فتوضِحَ فالِمقْراةِ لم يْعُف رسُمها ... لِمَا نسجتْها من جَنُوب وشمْأُلِ

ترى بعر الأرْامِ فِي عَرَصاتِها ... وقِيعانِها كأنَّهُ حَبٌّ فَلْفَلِ

وقُوفاً بها صَحِبْى علىَّ مطيهَّم ... يقولون لا تَهْلِكْ أسىً وتجمَّلِ

وإن شِفائي عبرةُ إن سَفَحْتُها ... وهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَّولِ

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم. ص ٧٥.

(٢) الديوان، ص ٨، ٩.

يقول أيضاً عبيد بن الأبرص مستخدماً القافية نفسها:[١]

يـــا خليلـــيَّ قِفـــا واســـتخْبِرَا المنـزِلَ الـدارسَ مـنْ أهـلِ الحِـلالِ
مثـلَ سَـحْق البُـرْدِ عفـىً بعْـدَكَ القَطْـرُ مَغْنـاهُ وتأوِيـبُ الـشَّمَالِ
ولقـــدْ يَغْنَـــى بـــه جِيرانـــك المُمسِكوُ منك بأسْبابِ الوِصَالِ

ومما يدل أيضاً على حرص بعض الشعراء على تحقيق الوحدة الموضوعية في قصائدهم، أنهم قد استخدموا تراكيب لغوية مشتركة بينهم دون تغيير فيها[٢].

فإذا قال امرؤ القيس:[٣]

وقوفاً بها صَحْبِى علىَّ مطيهَّمُ يقولـون لا تهلِـك أسـىً وتجمَّـلِ

قال طرفة بن العبد؛ مستخدماً حركة الكسر نفسها في القافية:[٤]

وُقُوفاً بها صَحْبِي علىَّ مطيهَّمُ يقولـون لا تَهْلِـك أسـىً وتجلَّـدِ

ورحلة الصيد من الموضوعات التي تحققت فيها الوحدة الموضوعية؛ وذلك في استخدامهم للعناصر القصصية المعروفة، كالشخصية، والحوار، والصراع، وغيرها. لأجل ذلك كانت أفكار الشاعر مترتبة ومتناسقة في بنائها الموضوعي ؛ حيث رسم الشاعر لمشهد الصيد: بداية، ووسط ، ونهاية. ولعل كل هذا كان من أجل بناء القصيدة بناء موضوعياً يتلاءم مع البناء الشعوري والعاطفي في القصيدة كلها.

وليست القوالب اللفظية المشتركة بين شعراء المعلقات في رحلة الصيد إلا مظهراً من مظاهر الوحدة الموضوعية أيضاً.

---

(١) الديوان، ص ١١٥.

(٢) انظر: دلالة القوالب اللفظية في الفصل القادم من البحث.

(٣) الديوان، ص ٩.

(٤) الديوان، ص٣٠.

فإذا قال امرؤ القيس:[(١)]

وقد أغْتَدى والطيرُ في وَكَنَاتها   بمنجردٍ قيْدِ الأوابدِ هَيْكَلِ

قال عبيد بن الأبرص:[(٢)]

وقد أغْتَدى قبلَ الغَطاطِ وصاحِبى   أمينُ الشَّظا رَخْوُ اللَّبانِ سَبُوحُ

من هنا .. أستطيع مخالفة بعض النقاد الذين ذهبوا إلى القول بتفكك القصيدة الجاهلية، وتمزق أوصالها وأن النسيج الشعري فيها يتألف من خلايا منتظمة بالتجاور لا بالتوالد، وذلك في ضوء دراسة شعر الرحلة عند شعر المعلقات؛ وكان ذلك من أجل الخوف على القصيدة الجاهلية من الطعن أو الشك في قيمتها الفنية.

(١) الديوان، ص ١٩.

(٢) الديوان، ص ٣١.

الفصل السادس

دلالة الأسلوب في شعر الرحلة

أهمية المنهج الدلالي في البحث

لا شك أن للدراسات اللغوية أهمية عظمى في اهتمامها بالنصوص الشعرية، حيث إنها تقوم بتحليل وإضاءة القصيدة، وكشف بعض أسرارها اللغوية، وتفسير نظام بنائها، وطريقة تركيبها، وإدراك العلاقات فيها؛ حتى يستطيع القارئ معايشة واضحة لا لبس فيها ولا غموض.

وإذا كان بعض الباحثين المحدثين ينطلق في فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النص فهذا اتجاه قد لا يتناسب مع التطور النقدي اللغوي الذي بلغ أوجه في هذا القرن، "فمهما حاولوا تفتيت النص إلى قضايا سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو أسطورية أو غير ذلك؛ فإن ذلك لا يعد تحليلاً للبنية اللغوية المتمثلة في القصيدة على كل حال"(١).

---

(١) د. محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، القاهرة ١٩٩٢، ط١، ص ٧. وانظر أيضاً: د. صلاح رزق: شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصرة، نشر مكتبة دار العلوم، ١٩٨٤، ط ١، جـ ١، ص١٣٩.

والتحليل الدلالي في مبدئه ومنتهاه تحليل لغوي أسلوبي وليس الاختلاف بين محل الأسلوب ومحل الدلالة اختلافا في المنهج، ولكنه اختلاف في الغاية؛ فمحل الدلالة لا يختار سماته اللغوية من أجل أهميتها اللغوية في ذاتها، ولكن من أجل الكشف عن تأثيرات تلك السمات اللغوية في إبداع المعنى(١).

والأسلوبية عند "فاليري" تبحث عن التأثيرات الأدبية، وتفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها الكاتب أو الشاعر لترفع من طاقة الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير(٢).

والأسلوبية أيضاً: "محاولة منهجية، تركز على فهم النص من خلال لغته، وإدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية، التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية .. وخلال التعامل مع اللغة بمثاليتها وأعرافها وقواعدها تتضح مقدرة المبدع فيما يقيمه من أنظمة لبنيته، وما يأتي به من انحرافات عن هذه المثاليات، وعدول عن هذه الأعراف، وانتهاك لتلك القواعد وما يوظفه من أنماط تكرارية، وما يحشده من منبهات فنية؛ حتى تتخلق هذه البنية الجمالية، كاشفة بنفسها عن خصوصية المبدع وتفرده"(٣).

وتعنى الأسلوبية - أيضاً - الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نص معين. ويتم هذا الحوار على مستويات أربعة: النص والجملة واللفظة والصوت"(٤).

ومهما يكن فإن "ألونسو" يصر على أن الغاية من الأسلوبية هي إقامة علاقة مادية صارمة بين الدال والمدلول، ومن ثم الوصول إلى فهم كامل ودقيق للرمز - أي لكيان العمل الأدبي كله - ولهذا تعد الأسلوبية علم الأدب، وأنها الطريق الممكن الوحيد لفلسفة الأدب فلسفة حقيقية(٥).

---

(١) د. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - مدخل لغوي أسلوبي - نشر دار المعارف ١٩٨٨، ط١، ص٥.

(٢) نقلاً عن: شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي: نشر دار الفكر العربي ١٩٨٦، ص١٤٦، ١٤٧.

(٣) د. سعد أبو الرضا: في البنية والدلالة، نشر منشأة دار المعارف ١٩٨٧، ص ٢١.

(٤) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت ١٩٨٤، ط١، ص٧.

(٥) نقلاً عن: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص ١٢٥.

ويبدو أن المدارس الأسلوبية قد تنوعت وتفرعت، حتى أصبح من المتعذر رصد حركاتها.. "ويكفى هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه "هاتزفيلد" عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (١٩٠٢-١٩٥٢)؛ إذ وصل بها إلى ألفي مؤلف"[١].

ومع هذا، فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة في دراسة الأسلوب الحديثة.. وتتلخص أهم هذه الاتجاهات في: [٢].

١- الأسلوبية التعبيرية: ومؤسسها الأول عالم اللغة السويسري شارل بالى (١٨٦٥- ١٩٤٧). وهي تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام المنطوق؛ مما صرفه ذلك عن الاهتمام باللغة الأدبية.

٢- الأسلوبية البنائية: وهي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن، وتعد أيضاً امتداداً متطوراً لمذهب "بالى" في الأسلوبية التعبيرية.

٣- الأسلوبية التأصيلية: وتنقسم إلى:

(أ) الأسلوبية النفسية والاجتماعية.

(ب) الأسلوبية الأدبية.

ومن خلال البحوث والدراسات التي استهدفت معنى الأسلوبية، والآراء المتعددة بشأنها استبانت مجموعة من المناهج المختلفة التي استخدمها الدارسون في تحليل الأساليب. وأكثر هذه المناهج يدور حول الربط بين النص وقائله؛ لأن فحص النسيج اللغوي للنص يميط اللثام عن أعماق الذات المبدعة.

---

(١) د. أحمد درويش: مقالة، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٦٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٤-٦٨، وانظر أيضاً: د. سعد مصلوح: مقالة، اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان ٣، ٤ فبراير ١٩٩١، ص ١٤٩-١٥٢.

وتتلخص أهم هذه المناهج - التي تفحص تلك العلاقة فحصاً دقيقاً - في:[١]

١- منهج الدائرة الفيلولوجية

٢- منهج التصنيف النوعي

٣- منهج الكلمات (المفاتيح)

٤- منهج مصادر الصورة التشبيهية والمجازية

٥- المنهج الإحصائي

وبداية أتفق مع الدكتور محمد العبد في منهجه الدلالي الذي يبدو أنه استخلصه من المناهج السابقة؛ وذلك لأن المنهج الإحصائي يعد ذروة ما توصلت إليه الأسلوبية في مجال تحقيق الموضوعية، والابتعاد عن دائرة الذاتية والانطباعية التي تتسم بها الأحكام النقدية غالباً.

وعلى الرغم من ذلك، فإن الاعتماد على منهج واحد فقط لا يكفى لدراسة الأسلوب دراسة نقدية كاملة؛ لأن كل منهج من مناهج التحليل الدلالي الأسلوبي يمتلك جزءاً يسيراً من الحقيقة. ولعل بحثي قد اقتفى أثر محاولات جادة أضاءت له طريقه؛ كي يصل إلى فهم النص الجاهلي، وإدراك علاقاته الداخلية، للكشف عن قيمة بنيته الفنية[٢].

ومن هنا يبدو أن الدراسات اللغوية هي السبيل لفهم النص الأدبي فهماً صحيحاً؛ "لأن اللغة هي مفتاح الحل والسبيل الأمثل لفهم الشعر الجاهلي، والإنسان العربي الجاهلي، وحضارته وثقافته. وهذا يعني أن نهتم بالدراسات

---

(١) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص ١٦٥- ١٧٧.

(٢) انظر: د. على عبد الواحد وافي: علم اللغة، نشر دار نهضة مصر ١٩٧٢، ص ٣١٣-٣٢٥. وعبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نشر الدار العربية للكتاب ١٩٨٢. ود. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، نشر مكتبة دار العروبة ١٩٨٢، ط١. ود. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، نشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١، ط٦. ود. محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، نشر دار الثقافة بالقاهرة ١٩٨٧، ط٢. وحسن محمد تقي سعيد: دلالة الألفاظ العربية بين علماء اللغة الأصوليين حتى نهاية ق ٦هـ، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس ١٩٨٤. ود. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، نشر مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ١٩٩٢ ... وغيرها.

اللغوية لأدب ذلك العصر؛ لنصل إلى فهم واع سليم لذلك العصر الذي يعتبر فجر أمتنا العربية. وبفهمه نفهم طبيعة عقلية الأمة، وأسس حضارتها"[١].

ولعل هذا سيتضح جلياً في محاولة الكشف عن عناصر التحليل الدلالي.

ولعل أهما يتلخص في :

١- دلالة الكلمة

٢- دلالة التركيب

أولاً: دلالة الكلمة:

لا شك أن الكلمة من أهم وسائل الشاعر في التعبير عن أفكاره باعتبارها المثير المادي للمعاني، وكانت لها أهمية عظيمة في تقسيم اللغويين القدماء للدلالة.

فقد جعلها الجاحظ على خمسة أصناف هي: دلالة اللفظ، والإشارة، والعقد، والخط، والحال[٢].

أما ابن جني فقد ذكر أن أنواع الدلالات التي تستفاد من الكلمة ثلاثة: الدلالة اللفظية، والصناعية، والمعنوية. وأشار إلى أن هذه الدلالات الثلاث موجودة في جميع الأفعال[٣].

وإذا أردنا التعرف على دور الكلمة الذي لعبته في إبداع الدلالة - من خلال شعر الرحلة - لوجب على البحث معالجة الوسائل الآتية:

(أ) الدلالة الرمزية للكلمة

(ب) الدلالة والترادف السياقي

---

(١) د. عفيف عبد الرحمن: مكتبة العصر الجاهلي، نشر دار الأندلسي ١٩٨٤، ص ١٤٤.

(٢) البيان والتبيين، ج١، ص٧٦.

(٣) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد على النجار، نشر دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د. ت. ج٣، ص ٩٨. وهناك أقسام أخرى للدلالة عند اللغويين، أشار إليها: حسن محمد تقي سعيد: دلالة الألفاظ العربية بين علماء اللغة والأصوليين، ص ١٦ وما بعدها. وكذلك د. صبري إبراهيم السيد: ديوان عنترة –دراسة دلالية- نشر دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢، ص٧.

(ج) الدلالة والتقابل اللفظي

(د) الاستعمال الشعري الخاص

(أ) الدلالة الرمزية للكلمة:

من الملاحظ أن هناك - في شعر الرحلة - طائفة من الألفاظ تخرج عن إطار معانيها المعجمية لتشير إلى دلالات رمزية.. والعجيب أن هذه الدلالات تكمن في بعض الألفاظ دون الأخرى ، والمعروف أن ليست جميع ألفاظ اللغة بقادرة على أن ترمز، أو ليست صالحة لأن يرمز بها.

ولعل هذه الدلالة الرمزية كانت واضحة في شعر رحلتي: الظعائن، والرحلة إلى الممدوح.

ومن ذلك: "الربع" في مثل قولا امرئ القيس:(١)

أَلا انْعَم صَبَاحاً أيَّها الرَّبعَ وانطِقِ　　　وحِّدثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شِئْتَ واصْدُقِ

وَحَّدثْ بأن زَالتْ بليلٍ حُمُولُهُم　　　كنخلٍ من الأعراضِ غيرِ مُنبَّقِ

ويبدو هنا أن الشاعر لا يعنى المعنى الحرفي للربع، وإنما يخرج بالكلمة إلى دلالة رمزية، حيث الدعاء لأهل الربع الذين عاشوا مع الشاعر فترة زمنية، قد عم فيها الخير؛ فنال منها التراحم والمودة والعطف، إن لم يكن عشقاً بإحدى فتيات ذلك الربع.

و"اليقين" في قول عمرو بن كلثوم:(٢)

قِفِي قَبْلَ التَّفرُّقِ ياظَعِينا　　　نُخِّبرْكِ اليقينَ وتُخْبِرينا

فاليقين هنا - كما ذكر شارح المعلقة - يشير إلى الحروب التي قامت بين قوم الشاعر وقوم هذه المحبوبة الظاعنة.

---

(١) الديوان، ص ١٦٨.

(٢) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٤.

و"الغراب الأبقع" أيضاً، حيث كان العرب يرمزون به إلى معنى التشاؤم ووقوع ما يخشونه، وبخاصة عند ظعن الأحبة؛ ومنه قول عنترة بن شداد:[١]

ظَعَــنَ الــذين فــراقهم أتوقَّــعُ　　　وجــرى ببيْــنهم الغــرابُ الأبْقَــعُ

ويلاحظ في - رحلة الشاعر إلى الممدوح - بأن الشاعر يكثر من استخدام الكلمات التي لها دلالة رمزية ومن ذلك كلمة "سجل" في قول النابغة الذبياني:[٢]

ومَــن يغِـرْفْ مــن النُّعمــانِ سَـجْلاً　　　فلــيس كمــنْ يتيَّــهُ في الــضَّلالِ

فالسَّجل هنا يشير إلى عطاء النعمان، وليس على الدلو المملوء، كما يفهم منه.

وفي مدح زهير بن أبي سلمى "لسنان بن أبي حارثة" يستخدم "طوال الرماح" ليشير بها إلى أن القوم ذوو قوة وشدة بأس. فالرمح الطويل الكامل لا يكاد يستعمله إلا الكامل الخلق الشديد القوة وفي ذلك يقول:[٣]

إذا فَزِعُــوا طــارُوا إلى مُــسْتَغْيثهِمِ　　　طِـوالَ الرِّمــاحِ لا ضِـعافُ ولا عُــزْلُ

ويلاحظ أن الأعشى كان أكثر شعراء المعلقات استخداماً للكلمات التي تحمل دلالات رمزية ، ولعل ذلك يرجع إلى كثرة تردد الشاعر على بلاط الأمراء والحكام، ومنادمته للوزراء؛ ومن ذلك قول الأعشى في مدح "هوذة":[٤]

أَلَمَّــتْ بــأقوامٍ فعافَــتْ حياضَــهُم　　　قَلُوصى وكان الشَّرْبُ منها بمائكَا

فكلمة "حياض" هنا لا تعنى الحوض الذي تشرب منه الإبل والماشية، وإنما يخرج الشاعر بالكلمة ليشير بها إلى دلالة رمزية، حيث بيوت وكرم الضيافة..

(١) الديوان، ص ٢١٠.
(٢) الديوان، ص ١٥١.
(٣) الديوان، ص ٣٤.
(٤) الديوان، ص ١٤١.

والمعني يتلخص في أن ناقة الشاعر لم تقصد غير الممدوح؛ لأنها ألمت من قبل بحياض أقوام كثيرين، لكن نفسها عافت عن ذلك رغبة فيما عند الممدوح.

و"البحر أيضاً في قوله:[١]

أَهَـــوْذَ وأنـــتَ امـــرُؤَ ماجِـــدُ ... وَبَحْـرُكَ في النَّـاسِ يَعْلـو البُحُـورَا

فإذا كان البحر هنا يرمز إلى جود وعطايا الممدوح فإن الشاعر قد رمز بالمادي المحسوس إلى المعنوي المجرد.

(ب) الدلالة والترادف السياقي

ويقصد به وقوع لفظتين بمعنى واحد أو متقاربتين في جملة واحدة أو بيت واحد - متجاورتين أو منفصلتين - وقد يلجأ الشاعر إلى هذا الترادف حينما يريد أن يبرز المضمون الانفعالي للكلمة الأولى، فيذكر مرادفها. ولكن قد يبدو الجمع بين المترادفين في القافية - أحياناً - محض وسيلة لإنهاء البيت بقافيته المطلوبة[٢].

ويلاحظ أن هذه الدلالة تتضح في رحلة الظعائن وضوحاً يتسرى الانتباه، ولعل هذا يرجع إلى قوة الانفعال العاطفي في مشهد الظعائن الذي تسيل له العبرات، وتوجل لأجله الأفئدة؛ فليس غريباً على الشاعر أن يلجأ إلى توضيح عاطفته وتأكيدها برفع الغموض عن الكلمة الأولى بالتي تليها.

ومن ذلك قول امرئ القيس:[٣]

علَــوْنَ بأنْطاكِيِّــةٍ فــوْقَ عِقْمَــةٍ ... كجِرْمَـةِ نَخْـلٍ أَوْ كجنَّـةِ يَثْـرِبِ

فللــهِ عْينَــا مــن رأى مــن تَفَــرَّقٍ ... أشـتَّ وأنْـأى مـن فِـراقِ المحـصَّبِ

---

(١) الديوان، ص ١٤٧.

(٢) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ٦٦، ٦٧.

(٣) الديوان، ص ٤٣.

فالشاعر قد جمع بين "أشت" و"أنأى" ليؤكد معنى البعد والفراق الذى هو أشد على نفسه من فراق المحصب، فلا فراق أشد منه.

ومن ذلك أيضاً، قول عبيد بن الأبرص:[١]

بانَ الخليطُ الأُلى شاقُوك إذ شَحطوا وفي الحُدُوجِ مَهاً أعْناقُها عيطَ

حيث جمع الشاعر بين "بان" و"شحط" ليؤكد على معنى البعد الذي لازم الحبيب المخالط، وهذا الاستخدام يدل على قوة ملاحظة الشاعر في استخدام ألفاظه، فلعله رأى أن الكلمة الأولى شائعة الاستعمال عند غيره من الشعراء، وقد لا تؤدى غرضه، فلماذا لا يلحقها بلفظة أخرى تؤكد المعنى الذي يرجوه؟

وأيضاً في قول طرفة بن العبد:[٢]

قِفِي لا يَكُنْ هذا تَعِلَّةً وصْلِنا لبينٍ ولاذا حظّنَا من نَوالِكِ

فالجمع بين "الوصل" و"النوال" يؤكد حرص الشاعر على رغبته في وصل الحبيبة، وخوفه من القطيعة والهجران.

وقد لا يرى الحادث بن حلِّزة حرجاً في استخدام كلمتي: "ثاو" و"الثواء"؛ في قوله:[٣]

أذَنَتْنا ببَيْنِها أسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثَّواءُ

لكن يبدو أن الجمع بين هذين المترادفين كان محض وسيلة لإنهاء الشاعر البيت بقافيته التي فرضت عليه ذلك، وعلى الرغم من ذلك أراد الشاعر تأكيد عدم الرغبة في البقاء بعد فراق محبوبته له.

وليس هناك أدل على قيمة الدلالة في الترادف السياقي من استخدامات زهير

---

(١) الديوان، ص ٨٣، وانظر – أيضاً - صفحة ١١٣.

(٢) الديوان، ص ١٠٤.

(٣) شرح القصائد العشر، ص ٣٧٠.

بن أبي سلمى لها في مشهد الظعائن؛ ومن ذلك قوله:[١]

إنَّ الخَلـيطَ أجَـدَّ الـبينَ فانفَرَقَـا وُعلِّـق القلـبُ مـن أسمـاءَ مـا عَلِقَـا

فالشاعر قد استخدم "البين" و"انفرقا" كي يؤكد على مدى الوحشة التي انتابت قلبه، بعد أن صمم الخليط على فراقه.

وقوله أيضاً:[٢]

ردَّ القِيـانُ جِمـالَ الحـيّ فـاحْتَمَلُوا إلى الظَّهـيرةِ أمـرُ بيـنَهُم لَبِـكُ

مـا إن يكـادُ يْخلِّـيهم لِـوجْهَتِهِم تَخـالُجُ الأمِـر إن الأمـرَ مُـشْتَرِكُ

فدلالة الاختلاف في الرأي وعدم المشورة واضحة في استخدام الشاعر للكلمات (لبك، وتخالج، ومشترك) وان الشاعر أراد أن يقول بلسان الحال ليس هناك ما يدعوهم للرحيل؛ والدليل على ذلك أنهم مختلفون فيما بينهم، فلماذا ذاك؟

من هنا يلاحظ - في دلالة الترادف السياقي عند شعراء المعلقات - مدى حساسية استخدامهم لتلك الألفاظ، وفي إيثار بعضها على البعض الآخر من أجل أن يكون المعنى واضحًا، ومناسبًا لقوة عاطفة الشاعر من خلال تجربته الذاتية.

(ج) الدلالة والتقابل اللفظي

لعل التقابل اللفظي هو إحدى الوسائل اللغوية الأسلوبية التي يستعين بها الشاعر لنقل إحساسه نقلاً صادقاً.. "ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطاً حميماً، من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين".[٣]

---

(١) الديوان، ص ٦٣.

(٢) الديوان السابق، ص ٧٩. أنظر أيضاً، ص ٨٠.

(٣) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ٦٩.

ومن الملاحظ أن دلالة التقابل اللفظي واضحة في رحلة الشاعر في وصف الطلل، ورحلة الظعائن؛ وذلك لقوة عاطفة الشاعر في التعبير عنهما.

فامرؤ القيس حينما أراد أن يرسم لحظة رحيله من دياره ومنازله، ثم وقوفه مع أصحابه قليلاً أمامها قال:[(١)]

وقوفاً بها صحْبِى علىَّ مطيَّهم يقولون لا تَهْلِكْ أسىً وَتَجمَّلِ

فاستعماله "للأسى" و"التجمل" إنما هو تعبير لمدى حزن الشاعر الذي كاد يهلكه؛ فكان مدعاة لأصحابه بأن ينصحوه بالصبر الجميل كي يتخفف - قليلاً - من الحزن الذي ألم به.

ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص:[(٢)]

لمن الدّارُ أقْفَرتْ بالجِنابِ غَيْرَ نُؤْيٍ وَدِمْنَةٍ كالكِتابِ
غيَّرتْها الصَّبا وَنَفْحُ جَنُوبٍ وشَمالٍ تَذْرُو دُقاقَ التّرْبِ

فالشاعر حينما أراد أن يعبر عن مدى الوحشة التي حلت بالديار كان موفقاً في استخدام تعاقب ريح الصبا، وهبوب رياح الجنوب والشمال على الأماكن المرتحل عنها.

وكذلك يرسم النابغة الذبياني صورة الوحشة التي أحاطت بالدمن، حيث الأوابد، وقطيع البقر الذي ينتقل بين أرجائها، ثم تتعاقب عليها أمطار الليل (السواري) وأمطار النهار (الغوادي)، وكأن الشاعر ينفي تماماً صلاحية هذه الأماكن للسكنى الآدمية، فإذا به يعزم نية الرحيل عن هذه الأماكن الخربة؛

---

(١) الديوان، ص ٩، وانظر أيضاً، ص ٢٧ في استخدامه لكلمتي "سعيد" و"وجل" وكذلك في ص ١٠٥ في استعماله لكلمتي "مقيلاً" و"معرساً".

(٢) الديوان، ص ٢١. وأيضاً في رحلة الظعائن، ص ١٣١، ١٣٢، حيث يجمع بين لفظتي "الشمال" و"اليمين"

(٣) الديوان ،ص ١٤٩.

وفي هذا يقول:

تأبَّـــد لا تَـــرَى إلا صُـــواراً بمَرْقُـــومٍ عليـــه العهْـــدُ خـــالِ
تعاوَرَهـــا الـــسَّوارى والغَـــوادى ومـــا تَـــذرْى الريـــاحُ مـــن الرِّمـــالِ

وزهير بن أبى سلمى يجمع بين بقر الوحش "العين" وأبنائها الصغار "الأطلاء" ليصف خلو الدار من الأنيس، وأنها أقفرت حتى صار فيها ضروب من الوحش. هذا المشهد قد صوره الشاعر أثناء مروره بالديار التي عهدها منذ عشرين عاماً تقريباً؛ وفي ذلك يقول:(١)

بهـــا العِـــينَ والأرامُ يمـــشينَ خِلْفَـــةً وأطلاؤها يَنْهَضْنَ من كُلِّ مَجْثِمِ
وقفـتُ بهـا مـن بعـد عـشرينَ حِجَّـةً فلأيـاً عَرَفـتُ الـدارَ بعـد التَّـوهُّمِ

أما لبيد بين ربيعة فإنه يجمع - في معلقته - بين الكثير من الثنائيات المتقابلة، ولعل السبب في ذلك أن عاطفته كانت مضطربة، وغير مستقرة، ولقد وردت هذه الثنائيات المتقابلة في خمسة مواضع من رحلته في وصف الديار والأطلال، وثلاثة أخرى في رحلة الظعائن، أما في باقي المعلقة فقد ذكرها في تسعة مواضع منها؛ ليصل مجموع التقابل اللفظي في المعلقة إلى سبعة عشر موضعاً.

ومن ذلك قوله في رحلة وصف الطلل:(٢)

عَفَـــتِ الـــديارُ مَحَلُّهـــا فَمقامَهـــا بمنـــىً تأبَّـــد غوْلُهـــا فَرِجامُهـــا

١- المحل × المقام.

٢- الحلال × الحرام؛ في قوله:(٣)

دمِنُ تجرَّم بعد عهـــــدِ أنيْسِهـــا حِجَـــجُ خَلَوْنَ حلالُهـــا وحرامُهـــا

---

(١) الديوان، ص ١٠.

(٢) الديوان، ص ٢٩٧- ٢٩٩.

(٣) الديوان، ص ٣٠٠-٣٠٣.

٣- الجود "المطر الشديد" × الرهام "المطر اللين، في قوله:

رُزِقَــتْ مرابيــعَ النجــومِ وَصَــابَها وَدْقُ الرواعــدِ جَوْدُهــا فَرِهامُهــا

٤- سارية "السحاب الذي يأتي ليلاً × الغادية الذي يأتي بالغداة؛ في قوله:

مــن كــل سَــاريةٍ وغــادٍ مُــدْجِنٍ وَعــــشيَّةٍ متجــــاوبٍ إرْزامُهــــا

٥- العين × الأطلاء، في قوله:

والعــينُ ســاكنةُ علــى أطلائِهــا عُــوْذاً تأجَّــلُ بالفــضاءِ بِهامُهــا

فأما استخدامه للتقابل اللفظي - في رحلة الظعائن - فكان في استعماله للآتي :

١- الكِلَّة "الستر الرقيق" و× القَرَام "الغطاء المرسل على جوانب الهودج"؛ وذلك في قوله:

مــن كــلِّ محفُــوفٍ يُظــل عِــصيَّهُ زَوْجُ عليــــه كِلَّــــةُ وَقَرامُهــــا

٢- أسْبابَها "الحبال القوية" × "رِمَامُها" الحبال التي أخلقت حتى كادت تتقطع"، في قوله"

بـلْ مـا تـذكَّرُ مـن نـوارَ وقـد نـأَتْ وتقطَّعــــتْ أســــبابَها ورِمامُهــــا

٣- الوصل × الصرام، في قوله:

فــاقطع لُبانــةَ مــن تعــرَّضَ وصْـلُهُ ولــــشرَّ واصــلِ خُلــةٍ صَــرامُها

من هنا تتضح القيمة التعبيرية للتقابل اللفظي عند شعراء المعلقات، وبخاصة لبيد بن ربيعة، حيث إنها تحدث إثارة للذهن في تدبر معاني الألفاظ المتضادة.

ونظراً لأن معلقة لبيد تحتشد بالقلق النفسي، سواء أكان إنسانياً أم حيوانياً، فإن وفرة حالات التقابل اللفظي مرآة ينعكس عليها هذا القلق[١].

(د) الاستعمال الشعري الخاص

قد يلجأ الشاعر في أحيان كثيرة إلى اختيار كلمة من كلمتين، أو تفضيل صيغة لغوية على صيغة أخرى رغبة في توضيح وتأكيد المعنى.

وقد يلجأ في أحيان قليلة ليبتكر ألفاظاً أو اشتقاقات جديدة؛ يخرج بها على الإنتاج الآلي للغة.

ولعل أوضح عناصر الاستعمال الشعري الخاص - في شعر الرحلة - هو عنصر الإيثار، لا عنصري الاختيار والابتكار[٢].

ويقصد بعنصر الإيثار، المفاضلة بين الصيغ لاختيار أحسنها وأبلغها، وأكثرها انسجاماً مع المعنى.

ولكي يتضح عنصّر الإيثار لابد من توضيح صوره المختلفة وأهمها:

١- إيثار التعبير باسم الفاعل على الفعل ونحوه.

٢- إيثار صيغ المبالغة

٣- إيثار التضـــعيف

١- إيثار التعبير باسم الفاعل:

أما إيثار التعبير باسم الفاعل على الفعل ونحوه فيبدو في قول امرئ القيس، أثناء رحلة الصيد:[٣]

مِكَــرَّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدِبْرٍ معــاً كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ

---

(١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ٧٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٦، حيث وضح أن مقياس الحكم على خصوصية الاستعمال يبنى على ثلاثة عناصر: عنصر الاختيار، وعنصر الإيثار، وعنصر الابتكار.

(٣) الديوان، ص ١٩.

فالشاعر هنا آثر التعبير باسم الفاعل - مقبل، مدبر - على الفعل؛ حتى ينطلق بفرسه من قيود الزمن للفعل.. وكأن الشاعر أراد أن يجعل فرسه مخلوقاً عجيباً في تتابع الحركة والنشاط.

ومن ذلك أيضاً قول عبيد بن الأبرص في رحلة الصيد: [(١)]

فهــاجَ لـــه حَـــيٌّ غــداةً فآســـدُوا كِلاباً فكُــلُّ الـضاريات شَـحِيْحُ

حيث استخدم اسم الفاعل - الضاريات - ليعبر به عن مدى قوة الكلاب في حرصها على اقتناص صيدها.. ويبدو أن هذا الاستخدام كان مناسباً للمعنى الذي قصده من كلمة "آسدوا" وكذلك معنى البيت الذي يدل على مدى المعاناة، والمخاطر التي تحيط بالصيادين أثناء رحلة الصيد.

وطرفة بن العبد - في رحلة الظعائن - يؤثر التعبير باسم الفاعل عن الفعل، وذلك في قوله: [(٢)]

بانَتْ فأمْسَــى قلْبُــهُ هائماً قـدْ شفَّه وَجْدَ بهــا ما يُرِيحْ

فالتعبير بصيغة اسم الفاعل – هائماً - يوضح ديمومةٍ الحيرة بعد مفارقة سلمى له، حيث تملكه الشوق الذي كبل قلبه، فأصبح هائماً كالمجنون، وهذا ما يتناسب أيضاً مع قوله "ما يريح".

أما استعماله في رحلة الشاعر إلى الممدوح؛ فيقول النابغة [(٣)]

فلابُـدَّ مـن عَوْجـاءَ تَهْـوِى براكـبٍ إلى ابنِ الجُلاح سيْرُها الليلَ قاصِدِ

تَخُـــبَّ إلى النُّعمـــانَ حتـــى تَنَالـــه فِـدىً لـك مـنَ ربٍّ طِريفـى وتالِـدِى

فاستعماله - لراكب وقاصد - دل على طول المدة التي يركبها كي يصل إلى ممدوحه الذي لا يقصد أحداً سواه.

---

(١) الديوان، ص ٣٢.

(٢) الديوان، ص ١٦٨.

(٣) الديوان، ص ١٤٠.

وقد يكون التعبير بصيغة اسم الفاعل عند شعراء المدح لمحة ذكاء منهم؛ وذلك لحث الممدوح على مدى المشقة التي تعترض طريقهم في الوصول إليه فتكون المكافأة مساوية لمشقة السفر وكد الرحيل إليهم.

وفي القصيدة نفسها يؤثر النابغة استخدام التعبير باسم الفاعل أيضاً، فيقول مخاطباً ممدوحه:

سَبَقْتَ الرِّجالَ الباهِشِينَ إلى العُلا ... كسَبْقِ الجَوادِ اصطادَ قبلَ الطَّوارِدِ

عَلَــوْتَ مَعَــدّاً نِــائلاً ونِكايَــةً ... فأنــتَ لِغيْــثِ الحَمْــدِ أوَّلُ رائِــدِ

ويقول زهير بن أبي سلمى مادحاً هرم بن أبى حارثة:[1]

إلى هَـرِمٍ سـارَت ثلاثـاً مـن اللِّـوى ... فــنِعْمَ مــسيرُ الواثــقِ المُعتمِّــدِ

ويقول الأعشى في رحلته إلى قيس بن معد يكرب:[2]

تيمَّمــت قيــساً وكــم دَونــه ... مــن الأرضِ مــنِ مَهْمَــه ذى شَــزَنْ

ومــن شــانِئٍ كاسِــفٍ وجْهُــهُ ... إذا مــا انتــسيْتُ لَــهُ أنْكَــرَنْ

فدلالة - شانئ وكاسف - تبدو قوية في تعبير الشاعر عن قسوة الطريق بما فيه من مبغضين له، عابثين في وجهه حينما يلجأ إليهم ليستريح قليلاً من أخطار الطريق.. ولا شك أن هذا المعنى - أيضاً - قريب من المعنيين السابقين للنابغة، وزهير.

---

(١) الديوان، ص ١٨٧، حيث استخدام الشاعر هنا كلمتي: الواثق، والمعتمد.

(٢) الديوان، ص ٦٩، انظر كذلك، ص ٧٩، حيث استخدم الكلمات زاخر، واهب، وقارح.

٢- إيثار صيغ المبالغة

ويبدو أن صيغ المبالغة هي القرينة اللغوية – عند كثير من شعراء المعلقات - لاسم الفاعل.. فكلاهما يصوران حركة غير محدودة بزمان، ولكن الفعل مقيد بزمانه، ولأن صيغة فاعل تحول إلى عدة صيغ سماعية بقصد الدلالة على المبالغة؛ ومن ذلك قول امرئ القيس - الذي جمع بين صيغة المبالغة، واسم الفاعل - في وصفه لفرسه أثناء رحلة الصيد: [(١)]

مِكَـــرَّ مِفَـــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُـــدبِرٍ معـــاً   كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ

مِسَحٍّ إذا ما السابحاتُ على الونَى   أثَــرْنَ غُبــاراً بالكديــد المَركَّــلِ

فاستخدامه للكلمات "مكر، مفر، مسح" يدل على أن فرسه كثير الكر والفر معاً، فليس غريباً عليه أن يسح العدو سحاً مثل سح المطر. ويبدو أن من جمال التعبير بتلك الصفات أنها مطلقة غير محدودة بزمان أو مكان.

وقوله أيضاً: [(٢)]

وقـــد أغْتِـــدَى ومعـــى القانِـــصَان   وكُـــــلَّ بمَرْبَـــــأةٍ مُقْتَفِـــــرْ

فُيـــــدْركُنَا فَغِـــــمُ داجِـــــنُ   سميـــعُ بـــصيرُ طلـــوبُ نَكِـــرْ

الَـــصَّ الـــضَّروس جَنِـــيَّ الـــضُّلُوع   تَبُـــوعُ طلـــوبُ نـــشيطُ أَشِـــرْ

فالشاعر كان موفقاً في إيثاره لصيغ المبالغة المتعددة الأوزان، فالصيغة الأولى كانت على وزن "فعل" في مثل كلمة "فغم، ونكر، فالأولى تشير إلى أن كلب الصائد كان مولعاً بطرائده، ولا يزال. والثانية تشير إلى فطنة الكلب في معرفة طرائده. أما الصيغة الثانية فكانت على وزن "فعيل" في مثل كلمة "سميع، وبصير". ودلالة هاتين الكلمتين واضحة، فالكلب مرهف السمع، قوى البصر، إن سمع حساً لا يكذبه سمعه. وإن أبصر صيداً فلا تخطئه عيناه. وأما الصيغة

---

(١) الديوان، ص ١٩، ٢٠.

(٢) الديوان، ص ١٦٠، ١٦١.

الثالثة فكانت على وزن "فعول" وذلك في استخدامه لكلمة "طلوب"، فأينما طلب صيداً لحق به دون أن يعجزه شيء .. وهذا في البيت الثالث.

ومن ذلك "سبوح" في وصف عبيد بن الأبرص للفرس:(١)

وقد أغتدى قبل الغَطاطِ وصاحِبى   أَمِينُ الشَّظا رخْوُ اللَّبانِ سَبُوحُ

وفي رحلة الظعائن يقول طرفة بن العبد(٢)

مَنْ عائِدِ الليلةَ أمْ منَ نَصيْح   بِت بهم ففُؤادى قريحْ

وفي رحلة الشاعر إلى الممدوح؛ يقول زهير:(٣)

ألَيسَ بضرَّابِ الكُماةِ بسيفِهِ   وفكَّاكِ أغلال السيرِ المُقيَّدِ؟
وَثِقْلُ على الأعداء لا يَضعُونَه   وحمَّالُ أثقالِ ومأوَى المُطَرَّدِ
أليسَ بفيَّاضٍ يداهْ غمامَةُ   ثمالِ اليتامَى في السِّنينَ مُحمَّدٍ؟

ويقول الأعشى: (٤)

ولكنَّ رَبِّي كَفَى غُرْبَتِى   بحمْدِ الإلـه فقد بَلغنْ
أخاثِقَةٍ عالياً كعْبُهُ   جزيلَ العطاءِ كريمَ المِنَنْ
كريماً شمائِلُهُ من بنى   مُعَاوِيَةَ الأكْرمِيْنَ السُّنَنْ

---

(١) الديوان، ص ٣١.

(٢) الديوان، ص ١٦٨. حيث استخدام كلمتي: نصيح، وقريح.

(٣) الديوان، ص ١٨٧، ١٨٨ فاستخدامه لصيغ المبالغة تمثل في: ضراب، فكاك، حمال، فياض.

(٤) الديوان، ص ٦٩، حيث استخدم الشاعر: ثقة بمعنى وثيق، وكذلك جزيلاً، وكريماً التي كررها مرتين. انظر كذلك، ص ٧٥، ص ١٣٩، وليس غريباً على الأعشى أن يكثر من صيغ المبالغة في مقام المدح؛ وذلك لأنه يرغب الكثير فيما عند ممدوحه.

٣- إيثار التضعيف

وقد يكون الهدف من التضعيف قريبا من إيثار الشاعر لاسم الفاعل وصيغ المبالغة؛ فالتضعيف يعبر عن القوة وشدة الحدث وتكراره.

فامرؤ القيس قد استخدم ثلاثة أفعال يتضح من خلالها التضعيف، وذلك في قوله:(١)

فكَّـــــر إليــــــه بمبْراتِــــــه ... كمـا خـلَّ ظهَـر اللِّـسان المُجِـرّ
فظـــــلَّ يــــــرنَّحَ في غَيْطَــــلٍ ... كمـا يـستديرُ الحِمـارُ النَعَّـرْ

فالشاعر - هنا - حينما أراد أن يظهر قوة الثور الوحشي في صراعه مع كلاب الصائدين استخدم الفعل "كر" وكذلك الفعل "خل" الذي يوحى بقوة وحدة قرن الثور الذي تغلل في جوف الكلب، فما لبث أن سقط صريعاً، وظل يعانى سكرات الموت تحت أشجار الغيطل.

أما طرفة بن العبد فقد آثر التضعيف في الفعل "أخبرك" وذلك من خلال حديثه مع الظعينة. ويبدو أن الشاعر كان بوده أن تطول فترة تجاذبه الحديث مع صاحبته التي ستفارقه بعد قليل مع أهلها. ويبدو أيضاً من دلالة التضعيف مدى المشقة التي يعانيها الشاعر في استيقاف صاحبته ليبوح لها بكل ما يكنه لها من وجد تملك في قلبه؛ وفي هذا يقول:(٢)

قفـى لا يَكُـنْ هـذا تَعِلـةَ وصْـلِنا ... لـبين ولاذا حظّنـا ممِـنْ نوالِـكِ
أُخبّـركِ أن الحـيَّ فـرقَ بْيـنَهمْ ... نـوى غَرْبـةٍ ضـرَّارَةُ لى فَـذَلِكِ

ومن ذلك أيضاً؛ قول عمرو بن كلثوم في معلقته:(٣)

قفى قبـــلَ التَّفرُّقِ ياظعيْنـــا ... نُخبِّرْكِ اليقيـــنَ وتُخْبِرْينَـــا

---

(١) الديوان، ص ١٦٢، انظر كذلك كلمة: جلّاها، ص ١٧٣. وتصوَّب، ص ١٧٦.

(٢) الديوان، ص ١٠٤.

(٣) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٤.

فدلالة التضعيف في الفعل "نخبِّرك" واضحة، حيث تظهر منها حرارة وشوق الشاعر إلى القص - الذي قد يحتاج إلى وقت طويل - مع الظعينة التي كادت أن تفارقه مع أهلها.

وكذلك في قول عنترة بن شداد:[١]

فقلت تبيَّنوا ظُعَناً أراها ... تَحُلَّ شَواحِطاً جُنح الظلامِ

وفي قول لبيد بن ربيعة:[٢]

شَاقتكَ ظُعْنُ الحيِّ حين تحمَّلوا ... فتكنسوا قُطْناً تَصِرُّ خيامُها

وقوله أيضاً في المعلقة نفسها:

بل ما تذكَّرُ من نَوَارَ وقد نأَتْ ... وتقطَّعتْ أسبابُهاَ ورِمامُها

وأما في رحلة الشعر إلى الممدوح فقد آثر النابغة الذبياني التضعيف في قوله:[٣]

فلابُدَّ من عوجاءَ تهوى براكبٍ ... إلى ابنِ الجُلاحِ سيُرها الليلَ قاصدِ

فسكنّتُ نفسى بعدما طار رُوحُها ... وألبسْتَنى نُعْمىَ ولستُ بشاهِدِ

فاستخدام الشاعر للفعل المضعف "سكّنت" إنما يدل على تصبره الذي تألمت منه ناقته لبعد السفر مصاعب الطريق، وقدرته على ضبط نفسه وهواه من أجل ما أنعم به عليه "النعمان بن وائل بن الجلاح" من إطلاق سبى غطفان وأسراهم وهو غائب عنه.

---

(١) الديوان، ص ١٩٦، فدلالة استخدامه للفعل المضعف "تبينوا" تظهر أن الشاعر كان هائماً بالظعائن إلى حد كبير، قد حمله أن يدقق ويمعن النظر مع أصدقائه في ركب الظعائن المسافر ليلاً.

(٢) الديوان، ص ٣٠٠، ٣٠١، حيث استخدم هنا الأفعال المضعفة الآتية: تحملوا، وتكنسوا، تذكر، وتقطعت.

(٣) الديوان، ص ١٤٠.

وكذلك في قول زهير بن أبي سلمى:[(١)]

لأرتَحِلَــنْ بــالفَجْرِ ثــم لأدأَبــنْ إلى الليــلِ إلاَّ أن يُعرِّجَنِــى طِفــلُ

وأخيراً؛ في قول الأعشى:[(٢)]

تيمّمـــتُ قيـــساً وكـــم دُونَـــه مــن الأرضِ مــنَ مهْمَــه ذى شَــزَنْ

فاستخدام الشاعر للفعل "تيمَّمت" يدل على العناء والجهد في رحلته لمدوحه، حتى أصبح حديث الشاعر عن المشقات الأخرى التي واجهته بمثابة "تفصيل بعد إجمال"، وكأن الشاعر أراد أن يؤكد لمدوحه ما قاساه في سبيل الوصول إليه.

ويتضح مما سبق ما يلي :

١- إيثار المضعف في الرحلة إلى الممدوح قد يكون راجعاً إلى شغف الشاعر بعطايا الممدوح.. لذلك أبدع الشاعر في استخدام المضعف ليدل به على أنه لم يصل إلى ممدوحه إلا بشق النفس، حيث مخاطر الطريق وأهوال الليل العظيمة، وهذا ما اتضح جلياً في رحلة النابغة وزهير والأعشى إلى الممدوح.

٢- إيثار المضعف أيضاً في رحلة الصيد قد يكون راجعاً أيضا إلى طبيعة الرحلة، حيث الصراع والقوة والحركة في مطاردة الصائدين وكلابهم لصيد الوحش.. في الوقت نفسه يقل استخدام المضعف في رحلة وصف الطلل، حيث إنها بداية انطلاق الشاعر للرحيل، فإنها لحظة يتخللها وقوف وتأمل لما يراه أمامه.

---

(١) الديوان، ص ٣٣، حيث استخدام الفعل المضعف "يعرجنى" الذي يحمل دلالة مضى الشاعر في رحلته إلى سنان بن أبي حارثة، حيث لا يعوقه دون ذلك إلا أمر عظيم يستحق الوقوف أمامه.

(٢) الديوان، ص ٦٩، وانظر كذلك، ص ١٣٩، ١٤١، حيث استخدم كلمتي: أرجى، وألمت.

ثانياً: دلالة التركيب

و تتمثل في:

١- دلالة القوالب اللفظية:

إن المتأمل في الشعر الجاهلي يجد تراكيب لغوية عرفية تجرى على ألسنة هؤلاء الشعراء؛ وذلك للتعبير عن فكرة أو معنى ما. وقد تنتقل من شاعر إلى آخر انتقالاً آلياً محضاً، دون تغيير جوهري في عناصرها وأبنيتها اللغوية، فهي لذلك أشبه بما تعرفه كل لغة عادة من - كليشيهات ثابتة - وتختلف هذه القوالب اللفظية عن القوالب النحوية مثل: أما وقد ليس فقط ... ولكن أيضاً ... إلخ، من حيث إن هذا القوالب الأخيرة ذات وظيفة تركيبية محضة، ولا تتعلق بمسألة المعنى[١].

وتلك القوالب اللفظية كانت واضحة تمام الوضوح في شعر الرحلة، وذلك بمراعاة "الترتيب الميلادي" لشعراء المعلقات؛ كي تتضح سمات الابتكار، وسمات التقليد في موضوعات الرحلة عندهم.

ومن ذلك، قول امرئ القيس في لحظة الوقوف بالأطلال:[٢]

وقوفاً بها صحبى علىَّ مطيَّهم يَقولونَ لا تهلِك أسىً وتجمَّلِ

ويتبعه - في ذلك - طرفة بن العبد بقوله:[٣]

وقوفاً بها صحْبى على مطيَّهم يقولون لا تَهْلِك أسىً وتجلَّدِ

وكذلك عنترة بن شداد الذي يبدل المصدر "وقوفاً" ويجعله فعلاً في قوله:[٤]

(١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ١٠٢.

(٢) الديوان، ص٩.

(٣) الديوان، ص ٣٠.

(٤) الديوان، ص ١٩٥.

وقفـــتُ وصُـــحْبتى بأرينهـــاتٍ   علـــى أقتـــادِ عـــوجٍ كالـــسَّمام

ثم يأتي لبيد بن ربيعة ليشارك السابقين له بقوله:[(١)]

وقفـتُ بهـنَّ حتـى قـال صَـحْبى   جَزِعْـتَ ولـيس ذلـك بـالنَّوَالِ

ويبدو أن تلك القوالب اللفظية – وإن تغيرت تغيراً طفيفاً- تحمل دلالتين: الأولى حزن الشاعر العميق الذي دعاه للوقوف أمام الديار الخربة، والأطلال التي عافتها رياح الجنوب والشمال. أما الدلالة الثانية فتظهر في دلالة الفعل الماضي - أو المصدر وقوفاً - على تأكيد حدث الوقوف أثناء رحيله مع أصحابه من وطنه الحبيب.

وحينما يأمر امرؤ القيس - أو يستحث - صاحبيه على الوقوف في قوله:[(٢)]

قِفانبْـكِ مـن ذِكْـرى حبيـبٍ وَمَنْـزلِ   بِسْقْطِ اللِّوى بـين الـدَّخُول وَحَوْمَلِ

أجد عبيداً يستحث - أيضاً - صاحبيه على الوقوف بالمنازل والديار، وذلك في قوله:[(٣)]

يـــا خليلـــيَّ قفـــا واســـتخْبِرا   المنـزلَ الـدارسَ مـن أهْـلِ الحِـلالِ

وأيضاً في قول طرفة:[(٤)]

يـــا خَليلـــيَّ قفـــا أخبْركُمـــا   عـــن أحاديـــثَ تَغَـــشَّتْنى وَهَـــمْ

ومن أمثلة استخدام القوالب اللفظية في رحلة الظعائن "تبصَّر خليلي" في قول

---

(١) الديوان، ص ٧٣.

(٢) الديوان، ص ٨.

(٣) الديوان، ص ١١٥.

(٤) الديوان، ص ١٣٠.

امرئ القيس:[١]

تبصَّر خليلي هلْ تَرىَ من ظعائِنٍ

وكذلك في قول عبيد بن الأبرص:[٢]

تبصَّر خليليْ هلْ ترى من ظعائنٍ يَمانِيَّة قد تغْتَدى وتَروُحُ؟

وكذلك في قول زهير:[٣]

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحمَّلْنَ بالعياءِ من فَوقَ جُرْثُمِ؟

وهذا التركيب قد يحمل دلالتين: الأولى، تشوق الشاعر المسافر إلى الظعائن المرتحلة، والثانية أشارت إلى أن هذا التركيب يمثل همزة وصل بين رحلة الشاعر في وصف دياره ورحلة الظعائن. وهذا يدل على البناء الفني البارع في القصيدة الجاهلية.

وهنا أيضاً - في رحلة الظعائن - قوالب لفظية متشابهة عند: زهير، والأعشى، ولبيد، فمثلاً إذا قال زهير، واصفاً ظعائنه:[٤]

عَلَوْنَ بأنماطٍ عتاقٍ وَكِلَّةٍ وِرادٍ حَواشِيها مُشاكِهةِ الدَّمِ

قال الأعشى أيضاً:[٥]

عَلَوْنَ بأنماطٍ عِتَاقٍ وَعَقْمَةٍ جوانِبُها لَوْنان وَرْدُ وَمُشْرَبُ

---

(١) الديوان، ص ٤٣.

(٢) الديوان، ص ٣٠. وانظر كذلك، ص ٧٩.

(٣) الديوان، ص ١١.

(٤) الديوان، ص ١١.

(٥) الديوان، ص ٢٥١،

وإذا قال الأعشى:[(١)]

وشـــاقتْكَ أظعـــانَ لزينـــبَ غُــدوةً   تحمَّلْنَ حتى كادتِ الشمسُ تَغْرَبُ

قال لبيد في معلقته:[(٢)]

شـاقَتْك ظُعْـنُ الحـيِّ حـينَ تَحمَّلـوُا   فتكنـسَّوا قُطُنـاً تـصِرَّخيامُها

وقد يرجع تفسير تلك القوالب اللفظية المتقاربة إلى طبيعة شعراء عاشوا في بيئة واحدة تقريباً، وفي زمن متقارب أيضاً؛ فكانت النتيجة اجتماع خصائص فنية متشابهة لدى هؤلاء الشعراء، مثل امرئ القيس، وعبيد، وطرفة. فالشاعر الأول له فضل السبق والابتكار، وللاحق فضل الزخرفة والتزيين، على مستوى اللفظ، والتركيب اللغوي.

ومن أمثلة القوالب اللفظية في رحلة الصيد "وقد أغتدي"؛ قول امرئ القيس:[(٣)]

وقـد أغتـدى والطـيرفي وُكَناتِهـا   بمنجـردٍ قَيْـدِ الأوابـدِ هَيْكَـلِ

وقوله أيضاً في قصيدة أخرى:[(٤)]

وقـد أغْتَـدي والطَّيْـرُ في وُكُناتِهـا   لَغْيـثٍ مـن الوَسْـمِيِّ رائِـدُه خـالِ

وفي قصيدة ثالثة له يقول:[(٥)]

وقـد أغْتَـدي والطَّيْـرُ في وُكُناتِهـا   وماءُ النَّدى يَجْرِى على كلِّ مِذْنَبِ

---

(١) الديوان، ص٢٥١.

(٢) الديوان، ص٣٠٠.

(٣) الديوان، ص١٩.

(٤) الديوان، ص٣٦.

(٥) الديوان، ص ٧٥، ١٦٠، ١٧٢.

وليس غريباً على عبيد بن الأبرص في استخدام التركيب نفسه، وهو المعاصر لحياة امرئ القيس؛ وذلك في قوله:[١]

وقد اغْتَدِى قبلَ الغطاطِ وصَاحِبى أمِينُ الشَّظا رَخْوُ اللَّبانِ سَبُوحُ

وقد ترجع دلالة التركيب اللغوي إلى حب الشاعر في الإعلان عن رحلة الصيد، حيث يذهب مبكراً، وقبل خروج الطير من أوكارها.. وقد يكون في ذلك مشقة على نفسه، لكنها قد تهون من أجل نيل المجد والشرف. وهناك تظهر دلالة ثانية في استخدام الشاعر"لقد مع الفعل المضارع"، حيث تبدو دلالة التوكيد في عزم الشاعر على القيام بالرحلة، وكأنها أصبحت غاية لابد أن يسعى إليها؛ لينال بها لذة روحية، أو عقلية من خلال التعبير عنها.

(١) الديوان، ص ٣١.

الخاتمــــة

بعد هذه الصفحات التي عشنا فيها مع موضوع قراءة في الأدب الجاهلي الرحلة عند شعراء المعلقات(نموذجا)، يتضح لنا ما يلي:

- أهمية شعر الرحلة في القصيدة الجاهلية، فهو يعد من أصدق ألوان الشعر العربي وأقواها وأشدها تأثيراً في النفوس، حيث عكس جانباً كبيراً من واقع العصر الجاهلي.
- إن وقوف الشاعر - في أحيان كثيرة - أمام الأطلال والديار ليس غاية عنده بل وسيلة من الوسائل التي يستدل بها عن إعلان رحيله عن أماكنه التي يمر بها.. وليس أدل على ذلك من معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، حيث لا نجد ذكراً للبكاء على الطلل في معلقة عمرو بن كلثوم؛ وذلك لأنه لم يكن في رحيل، بلا كان ماثلاً بين يدي عمرو بن هند، فعلام يبكى؟ وكذلك كان شان صحابه الحارث بن حلزة حيث استبدل ذكره للأطلال بالحديث عن أسماء التي هجرته ولم تعبأ به.
- كثرة ذكر الشعراء للأماكن التي يمرون بها وتحديدها تحديداً جغرافياً.. وقد يرجع هذا إلى اعتزازهم بحمى القبيلة وارتباطهم بتراب الوطن، وبخاصة إذا كانوا في رحيل عن هذه الأماكن، وقد يرجع أيضاً إلى أن تلك الأماكن حملت فوقها أحلى الذكريات وأمتع الأوقات مع فتيان وفتيات تلك القبيلة،

فكان حقاً عليه أن يتسع صدره لذكرها والبكاء عليها. وتشير هذه الظاهرة أيضاً إلى واقعية الشعر الجاهلي.

- يتبين مدى العلاقة الوثيقة بين موقف الطلل وموقف الظعائن فلعل الظعائن - في نظر الشاعر - هي الأمل السعيد الذي يتطلع إليه بين الحين والآخر، فإذا غاب عنه هذا الأمل فعليه أن يندب حظه ويعزم هو الآخر على الرحيل. ولهذا كان الشاعر متناسقاً في شعوره، متناسقاً في التعبير عن فكرته، فهو لم يصف ركب الظعائن - في قصيدته - ثم يتبعه بالحديث عن وصف الطلل، وإنما علل لارتحاله عن أماكنه برحيل الظعائن.
- إن مشاهد الصيد لم تكن كلها تعبر عن رحلة صيد حقيقية قام بها الشاعر على أرض الواقع، أو أنها تعبر عن تجربة عاناها أو تصور حادثة رآها والدليل على ذلك أن تكررت مشاهد الصيد تكراراً يلفت النظر، فإذا ما قرأنا مشهداً من تلك المشاهد لشاعر من الشعراء إذ نشعر أننا قد قرأناه من قبل. فهذا ثور امرئ القيس إذا أظلم عليه الليل ذهب ليحتفر لنفسه مكنساً يأوى إليه بالقرب من شجرة الغضا، ويبيت فيه حتى إذا ما أشرقت الشمس صبحته كلاب الصيد التي ينجو منها. ونجد أيضاً أن المشهد نفسه يتكرر في ثور زهير بن أبي زهير بن أبى سلمى، حيث يأوي إلى مكنسه معتصماً له من عصف الريح وشدة المطر، إلى تنقضي هذه الليلة العصيبة، ولكن مع إشراقة الصباح إذ يفاجأ بكلاب الصيد تقتفى أثره لتنال منه.
- كثرة شعر الصيد عند شعراء المديح أمثال النابغة وزهير والأعشى، وقلته عند باقي شعراء المعلقات.. ولعل هذا قد يرجع إلى كثرة رحلاتهم إلى الممدوح مما جعلهم يلتقطون المشاهد الكثيرة التي سجلتها عقولهم وظلت تتردد في ذاكرتهم بين الحين والآخر.
- ليس كل مديح رحلة؛ لأن الشاعر قد يصف ممدوحه دون أن يبرح مكانه.. وليس من الإنصاف أن يكون الدافع الرئيسي للشاعر من وراء المديح مادياً فقط كطلب الهدايا وغيرها، بل قد يكون الدافع نحوها معنوياً؛ فقد يرى الشاعر في ممدوحه المثل والقدوة حيث، دماثة الخلق، ونبالة الطبع، وقوة

الشخصية فلماذا لا يدعو الناس إلى الاقتداء بها. وهذا بالطبع يؤدى إلى أصالة شعر الشاعر ورفعة شأنه بين الشعراء الآخرين.

- لابد أن يعلم الدارسون أن شعر المديح ليس كله نفاقاً وتملقاً وكذباً، وبعداً عن الصدق الفني، وإنما قد يلعب دور التوجيه نحو ما يجب أن يكون عليه الإنسان السوي من خلق ومبادئ وقيم. وهذه - بحق - رسالة الفن الجيد، أن يدعو، ويوجه إلى كل نافع في الحياة.
- تبدو ملاحظة مهمة في وظيفة جزء الناقة لدى زهير والأعشى، حيث استبدل الشاعران بوصف الناقة - مع بداية مشهد الرحلة - وصفاً للصحراء في رهبتها المفزعة، وسكونها المخيف، فالشاعر يخلص إلى وصف ممدوحه بما هو أهل له. وفي أثناء ذلك الوصف يفرد لناقته بيتاً أو بيتين على الأكثر، وكأن ممدوحه قد شغله عن ناقته.. ويعد هذا أول مراحل الانتقال من القصيدة القبلية إلى قصيدة البلاط ،ومن هنا تبدو أهمية ترتيب الشعراء ترتيباً تاريخياً، كما ذهب البحث إلى ذلك.
- لقد امتاز شعر الرحلة بقدرته على تصوير الحياة في معظم خصائصها التي تشتمل عليها، فإذا ارتحل الشاعر من دياره يجد نفسه ومظاهر الطبيعة وجهاً لوجه، فيصور منها ما يلائم نفسه ومشاعره التي خرج بها. فمثلاً حينما يصف الطلل يصفه وقد امتلأ مكانه بحيوانات الوحش المفترسة وغير المفترسة، ثم يصور الرياح التي تقلبت عليه حيث أخفت كثيراًمن معالمه حتى أحالته إلى طلل دارس لا يمثل إلا رمزاً لوطنيته المخلصة نحوه.
- لقد استطاع البحث أن يرد على دعوى افتقاد القصصية في الشعر الجاهلي، ويكشف عن مدى استيعاب شعراء المعلقات للعناصر القصصية في قصائدهم الشعرية، وبخاصة في شعر الرحلة.
- استطاع البحث أيضاً مخالفة بعض النقاد الذين ذهبوا إلى القول بتفكك القصيدة الجاهلية، وتمزق أوصالها وأن النسيج الشعري فيها يتألف من خلايا منتظمة بالتجاورلا بالتوالد، وذلك في ضوء دراسة قصيدة الرحلة عند شعراء المعلقات.

- من الملاحظ أن هناك طائفة من الألفاظ في شعر الرحلة تخرج عن إطار معانيها المعجمية لتشير إلى دلالات رمزية؛ فليست جميع ألفاظ اللغة بقادرة على أن ترمز، أو صالحة لأن يرمز بها، ولعل هذه الدلالة الرمزية كانت واضحة في شعر رحلتي الظعائن، والرحلة إلى الممدوح على وجه الخصوص.
- لقد اتضحت دلالة التقابل اللفظي في شعر وصف الشعراء للطلل، ورحلة الظعائن، وقد يرجع هذا لقوة عاطفة الشاعر في التعبير عنهما؛ فالشاعر يعيش أزمة نفسية فلابد أن تظهر خلال وصفه. والتقابل اللفظي كان مناسباً لذلك؛ حيث إنه من الوسائل اللغوية الأسلوبية التي تمتاز بالتعبيرية، والقدرة على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وجذب الانتباه.
- قد يكون التعبير بصيغة اسم الفاعل وإيثار المضعف اللفظي في شعر الرحلة إلى الممدوح لمحة ذكاء شعراء المدح؛ وذلك رغبة منهم في حث الممدوح على مدى المشقة التي تعترض طريقتهم في الوصول إليه فتكون المكافأة مناسبة لهم على ذلك.
- إيثار المضعف أيضاً في رحلة الصيد، وقد يرجع ذلك إلى طبيعة هذه الرحلة، حيث الصراع في مطاردة الصائدين وكلابهم لصيد الوحش. ولكن لم يحدث ذلك في رحلة الشاعر أثناء وصف الطلل؛ لأنها تمثل بداية انطلاق الشاعر للرحيل، حيث يتخللها لحظة وقوف وتأمل لما يراه أمامه.
- إن في استعمال بعض شعراء المعلقات لتراكيب لغوية بعينها، دون تغيير جوهري في عناصرها وأبنيتها اللغوية تتضح سمات الابتكار، وسمات التقليد في موضوعات الرحلة عند شعراء المعلقات، وذلك في ضوء ترتيب الشعراء ترتيباً تاريخياً، فالشاعر الأول له فضل السبق في الابتكار، وللاحق فضل الزركشة والتزيين.

وبعد .. فليس من شك في أن الرحلة تحفل بالدروس والعبر، وتمتلئ بالعلم والمعرفة، فهي تصقل العقل والوجدان بالفهم والإدراك، بل تصقل الشخصية بقسوة تجربتها، ورهبة المغامرة بها، وتحمل المشاق والغربة والسفر الطويل فيها، والإطلاع على الطبائع المختلفة بين أفرادها.

وختاماً .. فإن طبيعة الدراسات الأدبية لا تقبل أحكاماً قاطعة، ولا توصى بتقديم مقترحات في نهايتها للالتزام بها؛ لأن التغيير والتبديل سمة من سماتها. وكل ما أرجوه لهذا البحث أن يكون إضافة متواضعة ضمن محاولات أخرى بذلت في هذا المجال، وتجربة على الطريق أسعى - مستقبلاً - لتجاوزها نحو عطاء أفضل. وكفاني المناقشات التي سيثيرها هذا البحث، حيث تعد في فضله وتحسب له.

ملحق للدراسة
والتحليل من النصوص الشعرية
للمعلقات

١- معلقة أمريء القيس

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكرَى حبيبٍ ومنزِلِ ... بِسِقطِ اللِّوى، بينَ الدَّخُولِ، فحَوْمَلِ
فتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعفُ رَسْمُها ... لَما نَسجَتْها مِن جَنُوبٍ وشَمأَلِ
تَرَى بَعَرَ الآرامِ في عَرصَاتِها ... وَقيعانِها، كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
كأنّي غَداةَ البَيْنِ، يَومَ تَحَمَّلُوا ... لدَى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظَلِ
وُقُوفاً بها صَحْبي عَليَّ مَطِيَّهُمْ ... يَقولونَ: لا تَهلِكْ أَسىً، وتجَمَّلِ
وإنّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهَراقَةٌ ... فهل عَنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ من مُعَوَّلِ
كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبلَها ... وَجارَتِها أُمِّ الرَّبابِ بِمَأْسَلِ
إذا قامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُما ... نَسيمَ الصَّبا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
فَفَاضَتْ دُموعُ العَينِ منِّي صَبابةً ... على النَّحْرِ حتَّى بَلَّ دَمعيَ مِحمَلي
أَلا رُبَّ يَومٍ لي مِنَ البِيضِ صالح ... ولا سِيّما يومٍ بِدَارةِ جُلْجُلِ
وَيومَ عَقَرْتُ للعَذارَى مَطِيَّتي ... فَيا عَجَباً مِنْ رَحْلِها المتَحَمَّلِ
فظَلّ العَذارَى يَرتَمِيْنَ بلَحْمِهَ ... وشَحْمٍ كهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ
ويَومَ دَخَلتُ الخِدْرَ، خِدْرَ عُنَيزَة ... فقالتْ: لَكَ الوَيلاتُ إنَّكَ مُرْجِلي
تَقولُ، وَقَدْ مالَ الغَبِيْطُ بنا مَعاً ... عَقَرْتَ بَعيري، يا امرَأ القيسِ، فانْزِلِ
قُلتُ لها: سِيري وأَرْخِي زِمامَهُ ... ولا تُبعِديني مِنْ جَنَاْكِ المُعَلَّلِ
فمِثلِكِ حُبْلى قدْ طَرَقتُ ومُرْضِعٍ ... فألَهَيْتُها عنْ ذي تمائِمَ مُغْيَلِ
إذا ما بكَى من خَلفِها انصَرَفَتْ لَه ... بِشِقٍّ وَتَحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ
ويَوْماً على ظَهْرِ الكَثيبِ تَعَذَّرَتْ ... عَليَّ، وآلَتْ حَلْفَةً لم تُحَلَّلِ
أفاطِمَ، مَهْلاً، بَعْضَ هذا التَّدَلُّلِ ... وإن كُنْتِ قد أَزْمَعتِ صَرْميَ فاجْملي
أَغَرَّكِ منّي أنّ حُبَّكِ قاتلي ... وأنَّكِ مَهما تأْمُري القَلبَ يَفعَلِ

٢- عبيد بن الأبرص

أقفَـــرَ مِـــن أَهـلِـــهِ مَلْحـــوبُ   فـالقُـطبيّــــات فـالذّنــــوبُ

فَـراكِـــــسٌ فـثُـعَـيـــــلِباتٌ   فَـــذاتَ فَـرقَـــينِ فالقَـلِـــيبُ

فَـعَــــرْدَةٌ ، فَـقَـفَـــا حِبِــرٍّ   لَـــيسَ بِـــها مِنهُـــمُ عَـــرِيبُ

إن بُـدِّلَـــتْ أهْلِهـــا وُحــــوشًا   وغَـــيّرتْ حالَهـــا الخُطُـــوبُ

أرضٌ تَـوارَثَـهـــا الـجُـــدوبُ   فَـكُـــلُّ مـــن حَلَّهـــا مَـــحْروبُ

إمّـــا قَـتـيـــلاً وإمّـــا هَـــلْكًا   والـــشّيْبُ شَيْـــنٌ لِمَـــنْ يَـــشِيبُ

عَـينـــاكَ دَمْعُهمـــا سَـــروبٌ   كـــأنّ شَـأنَيهـــما شَـعِـــيبُ

واهِـيـــةٌ أو مَعـــينُ مَمـــعْنٍ   مِـــنْ هَـــضْبَـةٍ دونَـــها لَـــهوبُ

أو فَلـــجٌ وادٍ بِبَـطْـــنِ وادٍ   لِلمـــاءِ مِـــنْ تَحتِهـــا سَـــكوبُ

أوْ جَـــدولٌ فـــي ظِـــلالِ نَخْـــلٍ   لِلمـــاءِ مِـــنْ تَحْتِهـــا قَـــسيبُ

تَـــصْبو وأنّـــى لَـــكَ التّـــصابي ؟   أنّـــي وقَـــد راعَـــكَ المَـــشيبُ؟

فـــإنْ يَكُـــنْ حـــالَ أجْمَـــعِها   فـــلا بَـــدِيٌّ ولا عَـجـــيب

أوْ يـــكُ أقْفَـــرَ مِنـــها جَوُّهـــا   وعـادَهـــا المَحْـــلُ والجُـــدوبُ

وكُـــلُّ ذي نِعْـــمةٍ مَخـــلوسٌ   وكُـــلُّ ذي أمَـــلٍ مَـــكذوبُ

وكُـــلُّ ذي إبِـــلٍ مَـــوْروثٌ   وكُـــلُّ ذي سَـــلْبٍ مَـــسْلوبُ

وكُـــلُّ ذي غَـيْبـــةٍ يَـــؤوب   وغـائِـــبُ المَـــوْتِ لا يَـــؤوبُ

أعـاقِـــرٌ مِـثْـــلُ ذاتِ رَحْـــمٍ؟   أم غـانِـــمٌ مِـثْـــلُ مَـــنْ يَخيـــبُ؟

مَـــنْ يَـــسْألِ النّـــاسَ يَحْرِمُـــوهُ   وسـائِـــلُ اللهِ لا يَـخـــيبُ

أفْلِـحْ بِمـا شِـئْتَ قَـدْ يَبلُـغُ بالـ   ـضّعْـــفِ وقَـــدْ يُـخْـــدَعُ الأرِيـــبُ

لا يَعِـظُ النّـاسُ مَـنْ لا يَعِـظُ الـدْ   دَهْـــرُ ولا يَـنْـــفَعُ التّلْبِيـــبُ

٣- معلقة طرفة بن العبد

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ، تَلُوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ

وُقُوفاً بها صَحبي عَلَيّ مَطِيَّهُم يَقُولُونَ لا تَهلِكْ أَسىً وَتَجلّدِ

كَأَنَّ حُدُوجَ المالِكيّةِ غُدوَةً خَلايا سَفينٍ بالنّواصِفِ مِنْ دَدِ

عَدَوْلِيّةٍ أو مِنْ سَفِينِ ابنِ يامِن يَجورُ بها المَلاّحُ طَوْراً وَيَهْتَدي

يَشُقّ حَبابَ الماءِ حَيزُومُها بِهَا كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفائِلُ باليَدِ

وفي الحَيّ أَحْوَى يَنفُضُ المَرْدَ شادن مُظاهِرُ سِمطَيْ لُؤلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ

خَذُولٌ تُراعي رَبْرَباً بِخَميلَةٍ تَنَاوَلُ أَطْرافَ البَريرِ وَتَرْتَدِي

وَتَبسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوَّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرّملِ، دِعصٍ لهُ نَدِ

سَقَتْهُ إياهُ الشّمسَ إلاّ لِثاتِهِ أُسِفّ، ولم تَكْدِمْ عَلَيهِ بإثْمِدِ

وَوَجهٌ كَأَنَّ الشّمسَ حَلَّتْ رِداءَها عَلَيْهِ، نَقيُّ اللّونِ لَمْ يَتَخَدّدِ

وَإنيّ لأُمضِي الهَمّ عِنْدَ احْتِضارِهِ بِهَوجَاءَ مِرقالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي

أَمُونٍ كَأَلواحِ الإرَانِ نَسَأْتُها على لاحِبٍ، كَأَنّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

جَماليَّةٍ، وَجَناءَ تَردي كَأَنَّها سَفَنَّجَةٌ تَبري لأَزْعَرَ أَرْبَدِ

تُباري عِتاقاً ناجياتٍ، وَأَتبَعَتْ وظيفاً وَظيفاً فَوقَ مَورٍ مُعَبَّدِ

تَرَبّعَتِ القُفَّينِ في الشَّوْلِ تَرتَعي حَدائِقَ مَوليِّ الأسِرّةِ أَغْيَدِ

تَريعُ إلى صَوتِ المُهيبِ، وَتَتَّقي بِذي خُصَلٍ رَوْعاتِ أَكْلَفَ مُلْبِدِ

كَأَنّ جَناحَيْ مَضْرَحيّ تَكَنّفَا حِفافَيْهِ شُكّا في العَسيبِ بِمِسْرَدِ

فَطَوراً بهِ خَلفَ الزَّمِيلِ، وتارَةً على حَشَفٍ كالشَّنّ ذاوٍ مُجَدَّدِ

لها فَخِذانِ أُكمِلَ النَّحضُ فِيهِما كأنّهُما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ

وطَيُّ مَحالٍ كالحَنيّ خُلُوفُهُ وأجْرِنَةٌ لُزّتْ بِدأيٍ مُنَضَّدِ

٤- معلقة عمرو بن كلثوم

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ، فَاصبَحينا ... وَلاَ تُبقي خُمُورَ الأندَرِينَا

وَكَأْسٍ قد شَرِبتُ ببَعلَبَكٍّ ... وَأُخْرَى فِي دِمَشْقَ، وقاصرِينَا

مُشَعْشَعَةً، كَأَنَّ الحُصَّ فيها ... إذا ما الماءُ خَالطَهَا سَخينَا

تَجُورُ بذي اللُّبانَةِ عَن هَواهُ ... إذا ما ذاقَها، حتى يَلينَا

كَأَنَّ الشُّهبَ فِي الآذان منه ... إذا قرعوا بحافتها الجبينَا

إذا صَمدَتْ حُمَيَّاها أَريباً ... مِنَ الفِتيانِ، خِلتَ بهِ جُنُونا

تَرَى اللَّحِزَ الشّحِيحَ، إذا أُمِرَّت ... عَلَيْهِ، لِمَالِهِ فيها مُهِينَا

صَدَدتِ الكأسَ عَنّا، أُمَّ عَمرٍ ... وكانَ الكأسُ مَجراها اليَمِينَا

وَمَا شَرُّ الثّلاثةِ أُمَّ عَمرٍو ... بصاحبِكِ الذي لا تَصبَحينَا

فَمَا بَرِحَتْ مَجالَ الشَّرْبِ حتى ... تَغالَوها، وقالُوا قد رَوِينَا

وَإنّا غَداً، وإنَّ اليَوْمَ رَهْنٌ ... وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لا تَعْلَمِينَا

قِفِي قَبْلَ التّفَرّقِ، يا ظَعينا ... نُخَبّرْكِ اليَقينَ وَتُخْبِرِينَا

بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرْباً وَطَعْناً ... أَقَرَّ بِهِ مَواليكِ العُيُونَا

قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثتِ صَرْما ... لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِينَا

أَفِي لَيْلٍ يُعاتِبُني أَبُوها ... وَإخْوَتُهَا وهُمْ لِي ظَالِمُونَا

تُرِيكَ، إذا دَخَلْتَ على خَلاءٍ ... وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُونَ الكاشِحينَا

ذِراعَيْ عَيْطَلٍ أَدْمَاءَ بِكْرٍ، ... تَرَبَّعَتِ الأَجَارِعَ والمُتُونَا

تَذَكّرْتُ الصِّبا، واشْتَقْتُ لَمّا ... رَأَيتُ حُمُولَها أُصُلاً حُدِينَا

وَأَعرَضَتِ اليَمَامَةُ واشْمَخَرّتْ ... كَأَسيافٍ بِأَيدي مُصلِتينا

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجدي أُمُّ سَقبٍ ... أَضَلَّتْهُ، فَرَجَّعَتِ الحَنينَا

٥- عنترة بن شداد

هَلْ غَادَرَ الشّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ؟ ... أَمْ هَلْ عَرَفتَ الدّارَ بَعدَ تَوَهّمِ؟

إلاّ رواكِدَ بَيْنَهُنّ خَصائِصٌ ... وبَقيّةٌ مِنْ نُؤيِها المُجْرَنْثِمِ

دارٌ لآنِسَةٍ غَضيضٍ طَرْفُها ... طَوْعِ العِنانِ لَذيذَةِ المُتَبَسَّمِ

يا دارَ عَبلَةَ بالجِواءِ تَكَلّمي ... وَعِمي صَباحاً دارَ عبلةَ واسلَمي

فَوقَفتُ فيها ناقَتي وكأنّها ... فَدَنٌ لأقضِيَ حاجَةَ المُتَلوِّمِ

وتَحُلّ عَبلةُ بالجواءِ، وأَهْلُنا ... بالحَزْنِ فالصَّمّانِ فَالمُتَثَلَّمِ

وَتَظلّ عَبْلَةُ في الخُزُوزِ تَجُرُّها ... وَأَظَلّ في حَلَقِ الحَديدِ المُبْهَمِ

حُيِيّتَ مِنْ طَلَلٍ تَقادَمَ عَهْدُهُ ... أَقْوَى وَأَقْفَرَ بَعْدَ أُمّ الهَيثَمِ

حَلّتْ بأَرْضِ الزّائرينَ، فأَصْبَحَتْ ... عَسِراً عليّ طِلابُكِ ابنةَ مَخْرَمِ

عُلِّقْتُها عَرَضاً وأقتُلُ قَوْمَها ... زَعْماً لَعَمرُ أبيكَ لَيْسَ بِمَزْعَمِ

وَلَقَدْ نَزَلتِ، فلا تَظُنّي غَيرَهُ ... منّي بِمَنزِلَةِ المُحَبِّ المُكرَمِ

أنّي عَداني أَنْ أَزورَكِ فاعْلَمي ... ما قَدْ عَلِمتِ وبعضَ ما لم تَعْلَمي

يا عَبْلَ لَوْ أَبْصَرْتِني لرأيتني ... في الحربِ أُقدِمُ كالهِزْبرِ الضّيغمِ

حالَتْ رِماحُ بَني بَإيضٍ دونَكُمْ ... وزوت جوابي الحَرب مَنْ لم يُجرِمِ

كَيفَ المَزارُ وقد تَرَبّعَ أهلُها ... بعُنَيزَتَينِ، وأهلُنا بالغَيلَمِ

إن كُنتِ أَزْمعتِ الفِراقَ، فإنّما ... زُمّتْ رِكابُكُمُ بِلَيْلٍ مُظلِمِ

ما راعَني، إلاّ حَمُولَةُ أهلِها ... وَسْطَ الدِّيارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمخِمِ

فيها اثنَتانِ وأَرْبَعُونَ حَلُوبَةً ... سُوداً كخافيَةِ الغُرابِ الأسْحَمِ

فصِغارُها مثْلُ الدّبَى وكِبارُها ... مثلُ الضّفادعِ في غَديرٍ مُفْعَمِ

ولقد نَظَرْتُ غَداةَ فارَقَ أَهْلُها ... نَظَرَ المُحِبّ بطَرْفِ عَيْنَيْ مُغرَمِ

٦- معلقة النابغة الذبياني

عُوجُوا فحَيّوا لِنُعْمٍ دِمْنَةَ الدَّارِ   مَاذَا تُحَيَّونَ مِنْ نُؤْيٍ وأَحْجَارِ؟

أَقْوَى ، وأقفَرَ مِن نُعمٍ، وغيّرَهَ   هُوجُ الرّياحِ بها والتُّربِ، مَوّارِ

وَقَفْتُ فيها ، سَراةَ اليَومِ، أَسْأَلُها   عَنْ آلِ نُعْمٍ، أَمُوناً ، عَبْرَ أَسْفَارِ

فاسْتَعْجَمَتْ دَارُ نُعْمٍ ما تُكَلِّمُنا   والدَّارُ لَوْ كَلَّمَتْنَا ذاتُ أَخْبَارِ

فَمَا وَجَدْتُ بها شَيئاً أَلُوذُ بِهِ   إلاّ الثُّمَامَ وإلاّ مَوْقِدَ النَّارِ

وَقَدْ أَرَانِي وَنُعْماً لاَهِيَيْنِ بها   وَالدَّهْرُ والعَيْشُ لَمْ يَهْمُمْ بِإمْرارِ

أَيَّامَ تُخْبِرُنِي نُعْمٌ وأُخْبِرُهَا   ما أَكْتُمُ النَّاسَ مِنْ حاجي وأَسْرارِي

لَوْلاَ حَبَائِلُ مِنْ نُعْمٍ عَلِقْتُ بها   لأَقْصَرَ القَلْبُ عَنْهَا أَيَّ إقْصارِ

فَإِنْ أَفَاقَ لَقَدْ طَالَتْ عَمَايَتُهُ   وَالمَرءُ يُخْلِقُ طَوراً بَعْدَ أَطْوَارِ

نُبِّئْتُ نُعْماً على الهِجْرانِ عَاتِبَةً   سَقْياً وَرَعْياً لِذَاكَ العَاتِبِ الزَّارِي

رَأَيْتُ نُعْماً وَأَصْحابي على عَجَلٍ   والعَيْسُ لِلْبَيْنِ قَدْ شُدَّتْ بِأَكْوَارِ

فَرِيعَ قَلْبِي، وكَانَتْ نَظْرَةٌ عَرَضَتْ   حَيْناً ، وتَوْفيقَ أَقْدارٍ لأَقْدَارِ

بَيْضَاءُ كَالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعَدِهَا   لَمْ تُؤْذِ أَهْلاً وَلَمْ تُفْحِشْ على جارِ

تَلُوثُ بَعْدَ افْتِضَالِ البُرْدِ مِئْزَرَهَا   لَوْثاً على مَثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ الهَارِي

والطِّيبُ يَزْدَادُ طِيْباً أَنْ يَكُونَ بِهَا   في جِيْدِ وَاضِحَةِ الخَدَّينِ مِعْطَارِ

تَسْقِي الضَّجِيعَ إذا اسْتَسْقى بذي أَشَرٍ   عَذْبِ المَذاقَةِ، بَعْدَ النَّومِ، مِخْمَارِ

كَأَنَّ مَشْمُولَةً صِرْفاً بِرِيقَتِهَا   مِنْ بَعْدِ رَقْدَتِهَا ، أَوْ شَهْدَ مُشْتَارِ

أَقُولُ والنَّجْمُ قَدْ مَالَتْ أَوَاخِرُهُ   إلى المَغِيبِ: تَثَبَّتْ نَظْرَةَ حَارِ

أَلَمْحَةٌ مِنْ سَنَا بَرْقٍ رَأَى بَصَرِي   أَمْ وَجْهُ نُعْمٍ بَدَا لي، أَمْ سَنَا نَارِ

بَلْ وَجْهُ نُعْمٍ بَدَا ، واللَّيلُ مُعْتَكِرٌ   فَلاحَ مِنْ بَيْنِ أَثْوَابٍ وَأَسْتَارِ

٧- معلقة زهير بن أبى سلمى

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تَكلّمِ   بِحَوْمَانَةِ الدّرّاجِ فالمُتَثَلَّمِ

دِيَارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّها   مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَواشِرِ مِعْصَمِ

بِهَا العِينُ والآرامُ يَمْشِينَ خِلفَةً   وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشرينَ حِجَّةً   فَلأْيَاً عَرَفْتُ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا   أَلاَ انْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ واسْلَمِ

تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   تَحَمَّلْنَ بالعَلياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وحَزْنَهُ   وَكَمْ بالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍ وَمُحْرِمِ

عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ   وِرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الدَّمِ

ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ   عَلَى كُلِّ قَينِيٍ قَشيبٍ ومُفْأَمِ

وَوَرّكْنَ فِي السّوبانِ يَعلُونَ مَتْنَه   عَلَيهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعّمِ

بَكَرْنَ بُكُوراً واستَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ   فَهُنَّ وَوادي الرسِّ كاليَدِ للفَمِ

وَفِيهِنَّ مَلْهىً لِلَّطيفِ وَمَنظَرٌ   أَنيقٌ لِعَينْ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ

كَأَنَّ فُتَاتَ العِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ   نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لم يُحَطَّمِ

فَلَمّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقاً جِمامُهُ   وَضَعْنَ عِصيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ

تُذَكِّرُني الأحلامَ لَيْلَى وَمَنْ تُطِفْ   عَلَيْهِ خَيَالاتُ الأحِبَّةِ يَحْلُمِ

فَأَقْسَمْتُ بِالبيْتِ الذي طَافَ حَوْلَهُ   رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وجُرْهُمِ

يَمِيناً لَنِعْمَ السَّيِّدانِ وُجِدْتُمَا   عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحيلٍ وَمُبْرَمِ

تَدَارَكْتُما عَبْساً وذُبْيَانَ بَعْدَمَا   تَفَانَوْا وَدَقّوا بَيْنَهم عِطرَ مَنْشَمِ

وَقَد قُلتُما إنْ نُدرِكِ السّلْمَ واسِعا   بِمَالٍ وَمَعْرُوْفٍ مِنَ الأمرِ نَسْلَمِ

فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا على خَيرِ مَوْطِنٍ   بَعيدَيْنِ فيها مِنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَمِ

٨- معلقة الأعشى

مَــا بُكَــاءُ الكَــبِيرِ بِــالأطْلالِ، وســـؤالي، فهـــلْ تـــردّ ســـؤالي؟

دمنـــةٌ قفـــرةٌ تعاورهـــا الـــصّيـ ـــفُ بِـــرِيحَيْنِ مِـــنْ صَـــبأ وَشَـــمَالِ

لاتَ هَنّـــا ذِكْـــرَى جُبَيْـــرَةَ أوْ مَـــنْ جـــاءَ منهـــا بطـــائفِ الأهـــوالِ

حـــلّ أهلـــي بطـــنَ الغمـــيسِ فبـــادوْ لى ، وَحَلّـــتْ عُلْوِيّـــةً بِالـــسِّخَالِ

نرنعـي الـسّفحَ، فالكـشيبَ، فـذاقا رٍ، فَـــرَوْضَ القَطَـــا فَـــذاتَ الرّئَـــالِ

ربّ خـرقٍ مـن دونهـا يخـرسُ الـسّفـ ـــرَ، وَمِيـــلٍ يُفْـــضِي إلى أمْيَـــالِ

وَسِـقَاءٍ يُـوكَى عَلَـى تَـأَقِ المَـلْ ءِ، وَسَـــيْرٍ وَمُـــسْتَقًى أوْشَـــالِ

وَادّلاجٍ بَعْـــدَ المَنَـــامِ، وَتَهْجِيـــ ـــرٍ، وقـــفٍّ وسبـــسبٍ ورمـــالِ

وقليـــبٍ أجـــنٍ كـــأنّ مـــنَ الرّيـــ ـــشِ بِأرْجَائِـــهِ لُقُـــوطَ نِـــصَالِ

رِيـــجِ وَالـــشّرْعَبيَّ ذا الأذْيَـــالِ ـــدُو قَلِيـــلَ الهُمُـــومِ نَـــاعِمَ بَـــالِ

إذ هـــي الهـــمُّ والحـــديثُ، وإذْ تعـــ صـــي إلـــيّ الأمـــيرَ ذا الأقـــوالِ

ظبيـــة مـــن ظبـــاء وجـــرة أدمـــا ءُ تـــسفُّ الكبـــاثَ تحـــتَ الهـــدالِ

حُـــرّةٌ طَفْلَـــةُ الأنَامِـــلِ، تَرْتَـــ ـــبّ ســـخاماً، تكفُّـــهُ بخـــلالِ

كَـــأنّ الـــسُّمُوطَ عَكّفَهَـــا الـــسّلْـ ـــكُ بعِطْفَـــيْ جَيْـــدَاءَ أُمّ غَـــزَالِ

وكـــأنّ الخمـــرَ العتيـــقَ مـــن الإسفنـ ـــطِ مَمْزُوجَـــةً بِمَـــاءٍ زُلالِ

باكرتهـــا الأغـــرابُ في ســـنةِ النّـــو مِ فتجـــري خـــلالَ شـــواكِ الـــسَّيالِ

فـاذهبي كـا إليـكِ أدركـني الحلـ ـمُ، عـداني عـنْ ذكـركمْ أشـغالي

وَعَـــسِيرٍ أدْمَـــاءَ حَـــادِرَةِ العَيْـــ ـــنِ، خنـــوفٍ عيرانـــةٍ شمـــلالِ

مْـــن سَـــرَاةِ الهجَـــانِ، صَـــلّبَهَا العُــ ـضّ وَرَعـيُ الحِمـى وَطـولُ الحِيـالِ

لمْ تَعَطّـــفْ عَلَـــى حُـــوَارٍ، وَلَمْ يَقْـــ ـــطَعْ عُبَيـــدٌ عُرُوقَهَـــا مِـــنْ خُمـــالِ

٩- معلقة لبيد بن ربيعة

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا ... بِمِنىً تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا

فَمَدَافِعُ الرّيّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا ... خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلاَمُهَا

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلاَلُهَا وَحَرامُهَا

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النّجومِ، وَصَابَهَا ... وَدْقُ الرّواعِدِ، جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ ... وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ إرْزَامُهَا

فَعَلا فُرُوعُ الأيْهقَانِ، وَأَطْفَلَتْ ... بِالجَلْهَتَينِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا

وَالعِينُ سَاكِنَةٌ على أطلائِهَا ... عُوذاً، تَأَجَّلُ بالفَضاءِ بِهَامُهَا

وَجَلاَ السّيولُ عَنِ الطّلُولِ كَأَنّها ... زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونَهَا أَقْلامُهَا

أَوْ رَجْعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نؤورُهَا ... كِفَفاً، تَعَرّض فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا، وَكَيفَ سُؤَالُنا ... صُمّاً خَوَالِدَ مَا يَبينُ كَلامُهَا

عَرِيَتْ، وكَانَ بِهَا الجَميعُ، فَأَبْكَرُوا ... مِنْهَا، وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وثُمَامُهَا

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الحَيّ، حِينَ تَحمّلوا ... فَتَكَنّسُوا قُطُناً تَصِرّ خِيَامُهَا

مِنْ كُلّ مَحْفُوفٍ، يُظِلُّ عِصيَّهُ ... زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلّةٌ وَقِرَامُهَا

زَجَلاً، كأنّ نِعاجَ تُوضحَ فَوْقَهَا ... وَظِبَاءَ وَجْرَةَ عُطَّفاً آرامُهَا

حُفِزَتْ وَزَايَلَهَا السّرَابُ كَأَنّها ... أَجْزَاعُ بِيشَةَ أَثْلُهَا وَرِضَامُهَا

بَلْ مَا تَذَكّرُ مِنْ نَوَارَ، وَقَدْ نَأَتْ ... وَتَقطّعَتْ أَسْبابُهَا وَرِمَامُهَا

مُرِّيّةٌ، حَلَّتْ بِفَيْدَ، وَجَاوَرَتْ ... أَهْلَ الحِجَازِ، فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا

بِمَشَارِقِ الجَبَلَيْنِ، أَوْ بِمُحَجَّرٍ ... فَتَضمَّنَتْهَا فَرْدَةٌ، فَرُخَامُهَا

فَصُوَائِقٌ، إنْ أَيْمَنَتْ، فَمَظِنَّةٌ ... مِنْهَا، وِحافُ القَهْرِ أَو طِلخَامُهَا

فَاقطَعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرّض وَصْلُهُ ... وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلّةٍ صَرّامُهَا

المصادر والمراجع

(أ) المصادر

١- الأعشى - ميمون بن قيس:

الديوان: تحقيق د. محمد محمد حسين، نشر مؤسسة الرسالة ١٩٨٣، ط٧.

٢- الآمدي:

الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد.

٣- امرؤ القيس:

الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف بمصر، د.ت.

٤- التبريزي

شرح القصائد العشر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، نشر دارآفاق، بيروت، ١٩٨٠، ط٤.

٥- الحاجظ

الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر الحلبي، القاهرة، ١٩٤٣.

٦- ابن جني:

الخصائص، تحقيق محمد على النجار، نشر دار الهدي للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٧- حازم القرطاجني:

منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦.

٨- خير الدين الزركلي:
الأعلام ، نشر دار صادر ١٩٥٤ ، ط٢.

٩- ابن رشيق:
العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، نشر دار الجيل، بيروت ١٩٧٢ ، ط٤.

١٠- زهير بن أبي سلمي
الديوان، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق د. فخر الدين قباوة، نشر دار آفاق الجديدة ١٩٨٠ ، ط٣.

١١- الشنقيطي :
المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، نشر المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤.

١٢- ابن طباطبا :
عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٧٩.

١٣- طرفة بن العبد
الديوان، تحقيق د. علي الجندي، نشر دار الفكر العربي، د.ت.

١٤- عبيد بن الأبرص:
الديوان، تحقيق د. حسين نصار، نشر الحلبي ١٩٥٧ ، ط١.

١٥- عنترة بن شداد :
- الديوان، تحقيق محمد سعيد المولوي، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة، ١٩٦٤.
- الديوان، تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجي، نشر مكتبة القاهرة ١٩٦٩، ط١

١٦- الفيروز ابادي:
القاموس المحيط، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩١٣.

١٧- فيليب حتي:
تاريخ العرب، مطول، نشر دار الكشاف ١٩٥٢ ، ط٢.

١٨- ابن قتيبة:
الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، نشر دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.

١٩- لبيد بن ربيعه العامري:
الديوان، تحقيق إحسان عباس، الكويت ١٩٦٢.

٢٠- ابن منظور:
لسان العرب، نشر دار الشعب ١٩٨٩.

٢١- النابغة الذبياني:
الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف بمصر ١٩٧٧، ط٢.

٢٢- أبو هلال العسكري
الصناعتين، تحقيق على محمد البيجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي ١٩٧١.

(ب) المراجع العربية والمترجمة

١- إبراهيم أنيس (دكتور):
دلالة الألفاظ ، نشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١، ط٦.

٢- أحمد كمال زكي (دكتور):
الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - نشر مكتبة الشباب ١٩٧٥، ط١.

٣- أحمد محمد الحوفي (دكتور):
- أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، نشر نهضة مصر ١٩٨٥.
- الغزل في العصر الجاهلي، نشر دار نهضة مصر ١٩٧٣، ط٣.

٤- أحمد مختار عمر (دكتور):
علم الدلالة، نشر مكتبة العروبة ١٩٨٢، ط١.

٥- أنور أبو سليم (دكتور):
المطر في الشعر الجاهلي، نشر دار الجيل، بيروت ١٩٨٧، ط.١

٦- بدوي طبانة (دكتور):
معلقات العرب، نشر دار المريح، الرياض ١٩٨٤، ط٤.

٧- بهي الدين زيان:
الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، نشر دار المعارف، د.ت.

٨- جواد علي:
المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، نشر دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٠، ط١.

٩- جورجي زيدان:
تاريخ آداب اللغة العربية، نشر دار الهلال ١٩٧٥.

١٠- جوزيف ميشال شريم:
دليل الدراسات الأسلوبية، نشر بيروت ١٩٨٤، ط١.

١١- حامد عبدالقادر (دكتور):
دراسات في علم النفس الأدبي، نشر لجنة البيان العربي بالقاهرة، د.ت.

١٢- حسن البنا عز الدين (دكتور):
قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، نشر عين للدراسات والبحوث الإنسانية ١٩٩٣.

١٣- حسين جمعة (دكتور).
مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، نشر مكتبة الشباب، د.ت.

١٤- حسين عطوان (دكتور):
مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، نشر دار العارف بمصر، د.ت.

١٥- درويش الجندي (دكتور):
الرمزية في الأدب العربي، نشر نهضة مصر ١٩٥٨.

١٦- ريتا عوض (دكتورة):
بنية القصيدة الجاهلية، نشر دار آداب، بيروت ١٩٩٢، ط١.

١٧- سامي الدهان (دكتور):
سلسلة فنون الأدب العربي - المديح - نشر دار المعارف، د.ت، ط٤.

١٨- سعد أبو الرضا (دكتور):
في البداية والدلالة، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧.

١٩- سعد إسماعيل شلبي (دكتور):
الأصول الفنية في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة غريب بالقاهرة، د.ت.

٢٠- سعيد الأيوبي (دكتور)
عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة المعارف، الرباط ١٩٨٥.

٢١- سيد نوفل (دكتور):
شعر الطبيعة في الأدب العربي، نشرمطبعة مصر ١٩٤٥.

٢٢- شفيع السيد (دكتور):
الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، نشر دار الفكر العربى١٩٨٦.

٢٣- شكري فيصل (دكتور):
تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، نشر مطبعة جامعة دمشق ١٩٦٤، ط٢.

٢٤- شوقي ضيف (دكتور):
العصر الجاهلي نشر دار المعارف بمصر، د.ت، ط ١٤.

٢٥- صبري إبراهيم السيد (دكتور):
ديوان عنترة، دراسة دلالية، نشر دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢.

٢٦- صلاح رزق (دكتور):
- أدبية النص، نشر دار الثقافة العربية، القاهرة ١٩٨٩، ط١.
- شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصر، نشر مكتبة دار العلوم ١٩٨٤، ط١.

٢٧- صلاح فضل (دكتور):
علم الأسلوب مبادئة وإجراءاته، نشر مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ١٩٩٢.

٢٨- طه حسين (دكتور):
- في الأدب الجاهلي، نشر دار المعارف بالقاهرة، د.ت، ط١٦.
- حديث الأربعاء، نشر دار المعارف بمصر ١٩٤٥.

٢٩- عباس بيومي عجلان:
عناصر الإبداع في شعر الأعشى، نشر دار المعارف ١٩٨١.

٣٠- عبدالحميد إبراهيم (دكتور):
الوسطية العربية مذهب وتطبيق، نشر دار المعارف ١٩٧٩.

٣١- عبدالرحمن رأفت (دكتور):
شعر الطرد إلى نهاية اقرن الثالث الهجري، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧٤، ط١.

٣٢- عبدالرزاق الخشروم (دكتور):
الغربة في الشعر الجاهلي، نشر اتحاد الكتاب العربي، دمشق١٩٨٢.

٣٣- عبدالسلام المسدي (دكتور):
الأسلوبية والأسلوب، نشر الدار العربية للكتاب ١٩٨٢.

٣٤- عبدالقادر القط (دكتور):
في الشعر الإسلامي والأموي، نشر مكتبة الشباب، د.ت.

٣٥- عفيف عبدالرحمن (دكتور):
مكتبة العصر الجاهلي، نشر دار الأندلس ١٩٨٤، ط١.

٣٦- على البطل (دكتور):
الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها - نشر دار الأندلس ١٩٨١.

٣٧- على عبدالواحد واحد (دكتور):
علم اللغة، نشر دار نهضة مصر ١٩٧٢، ط٧.

٣٨- عمر الدسوقي (دكتور):
النابغة الذبياني - ترجمة لحياته ودراسة لشعره - نشر دار الفكر العربي ١٩٧٤، ط٦.

٣٩- فتحي أحمد عامر (دكتور):
من قضايا التراث - النقد والناقد - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٥.
في مرآة الشعر الجاهلي، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

٤٠- فؤاد قنديل :
أدب الرحلة في التراث العربي - مكتبة الشباب - نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة ، يوليو ١٩٩٥.

٤١- كارل بروكلمان :
تاريخ الأدب العربي، ترجمة. عبد الحليم النجار، نشر دار المعارف ١٩٨٣، ط٥ .

٤٢- محمد التونجى (دكتور) :
دراسات في الأدب الجاهلي، نشر مطبعة الشرق ، حلب ١٩٨٠ .

٤٣- محمد حماسة عبد اللطيف (دكتور) :
اللغة وبناء الشعر ،نشر القاهرة ١٩٩٢ ، ط١.

٤٤- محمد زغلول سلام (دكتور):
مدخل إلى الشعر الجاهلى ، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٠.

٤٥- محمد زكى العشماوى (دكتور) :
- قضايا النقد الأدبى ، نشر دار نهضة مصر العربية ، د. ت.
- النابغة الذبيانى ، نشر دار النهضة ، د. ت ، ط٢.

٤٦- محمد صادق حسن :
خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، نشر دار الفكر العربي بالقاهرة ١٩٨٥.

٤٧- محمد العبد (دكتور) :
إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - مدخل لغوى أسلوبي - نشر دار المعارف ١٩٨٨، ط١.

٤٨- محمد غنيمى هلال (دكتور):
في النقد التطبيقي والمقارن، نشر دار نهضة مصر ، د. ت.

٤٩- محمد النويهي (دكتور):
الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت.

٥٠- محمود ذهني (دكتور):
تذوق الأدب - طرقه ووسائله - نشر دار الثقافة بالقاهرة ١٩٨٧، ط٢.

٥١- محمود فهمي حجازي (دكتور):
مدخل إلى علم اللغة، نشر دار الثقافة بالقاهرة ١٩٨٧، ط٢.

٥٢- مصطفى عبدالشافي الشوري (دكتور):
الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، نشر دار المعارف ١٩٨٦، ط١.

٥٣- مصطفى ناصف (دكتور):
قراءة ثانية لشعرنا القديم، نشر دار الأندلس، بيروت ١٩٨١، ط٢.

٥٤- مي يوسف خليف (دكتورة):
العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، نشر دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٨.

٥٥- نبيل نوفل (دكتور):
البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٨.

٥٦- ندى عبدالرحمن يوسف (دكتورة):
معجم لغة دواوين شعراء المعلقات - تأصيلا ودلالة وصرفا - لبنان، بيروت ١٩٩٣، ط١.

٥٧- نصرت عبدالرحمن (دكتور):
الصورة في الشعر الجاهلي - نشر مكتبة الأقصى ١٩٧٦، ط٢.

٥٨- نوري حمودي القيسي (دكتور):
الطبيعة في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٤، ط٢.

٥٩- وهب رومية (دكتور):
الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٣، ط٣.

٦٠- يوسف حسين بكار (دكتور):
حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، نشر دار الكاتب العربي١٩٦٨.

٦١- يوسف خليف (دكتور):
- حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، نشر دار الكاتب العربي ١٩٦٨.
- دراسات في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨١.
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة غريب ١٩٧٧.

٦٢- يوسف اليوسف (دكتور):
مقالات في الشعر الجاهلي، نشر وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق ١٩٧٥.

(ج) الرسائل العلمية :

١- حسن محمد تقي الدين:
دلالة الألفاظ العربية بين علماء اللغة الأصوليين حتى نهاية القرن السادس للهجرة، رسالة ماجستير، كلية آداب، جامعة عين شمس ١٩٨٤.

٢- محمد عبدالعزيز حسن:
صورة الطير في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير - كلية آداب، جامعة الزقازيق ١٩٩٥.

٣- الظعينة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، المجلد الثاني، العدد الأول ١٩٨٤.

(د) الدوريات والمجلات العربية :

١- ألف:
مجلة البلاغة المقارنة، العدد التاسع، نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٩.

٢- الشعر:
العدد الثاني من السنة الأولى، القاهرة١٩٦٤.

٣- عالم الفكر:

- المجلد الثاني والعشرون، العدد الثالث والرابع، الكويت ١٩٩٤.
- المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول والثاني، الكويت ١٩٩٤.

٤- فصول

- المجلد الرابع، العدد الثاني، القاهرة ١٩٨٤.
- المجلد الرابع، العدد الرابع، القاهرة ١٩٨٤.
- المجلد الخامس، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٤.
- المجلد الخامس، العدد الثاني، القاهرة ١٩٨٥.
- المجلد التاسع، العدد الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١.

٥- المشرق

العدد السابع، تمور، نشر المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٢٢، ط١.

٦- المعرفة السورية:

العدد الرابع: السنة الثانية، بيروت ١٩٦٣.